

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

András Csaba

IDEOLÓGIÁK A TRÓPUSOKON

**Retorikaelméleti esettanulmányok a természet diszkurzív alakzatának
ideológiai jelentőségéről**

A doktori értekezés tézisei

A doktori iskola vezetője:

Prof. Dr. Thomka Beáta
egyetemi tanár

Témavezetők:

Prof. Dr. Orbán Jolán
egyetemi tanár

Dr. Kisantal Tamás
egyetemi adjunktus

Pécs, 2018.

Tartalom

1. A disszertáció elméleti kiindulópontja, módszertana, célkitűzése
2. A disszertáció felépítése és következtetései
3. Dr. Kalmár György opponensi véleménye
4. Dr. Stóhr Lóránt opponensi véleménye
5. Válasz az opponensi véleményekre
6. Szakmai önéletrajz
7. Publikációs jegyzék

1. A disszertáció célkitűzése, elméleti előfeltevései, módszertana

Doktori értekezésemben egy értelmezési mód relevanciája mellett érvelek. Ez a szemlélet az ideologikus sémákat azok retorikai szerkezete alapján látja megragadhatónak, az egyes műalkotásokat pedig aszerint vizsgálja, ahogy ezekhez a sémákhoz viszonyulnak.

Tézisem, hogy az egyes műalkotások ideológiai jellegének meghatározásakor kulcsfontosságúak az adott mű, valamint az azt meghatározó diszkurzív hagyomány *tropológiai sémái* között azonosítható eltérések. Az esettanulmányok tárgyául választott alkotások nem pusztán az egyes ideologikus narratíváinkhoz és fogalmainkhoz való viszonyunkat alakítják, hanem a tropologikus teret strukturáló trópusaink kapcsán is állást foglalnak. A vizsgált művek egytől egyig a természet diszkurzív alakzatához köthető szimbolikus mintákkal fordulnak szembe. A transztextuális előzményeik és a köztük felismerhető *retorikai transzformációk* elemzésével láthatóvá válik, hogy az elemzett alkotások milyen módszerekkel próbálják ellentétezni, lebontani vagy megkerülni ezeket a korábbi sémákat.

A disszertáció elméleti háttérét elsősorban az ideológiakritika marxista hagyománya, a tágan értett posztstrukturalista értelmezői hagyomány, valamint az amerikai irodalomtudományos dekonstrukció retorikaelmélete képezi. Céloom olyan *metaretorikai* olvasatok létrehozása, melyek az egyes művek trópushasználati módjait ideologikus állásfoglalásokként értelmezik. Ezen olvasásmódot elsősorban Paul de Man interpretációs gyakorlatára alapozom, a vizsgálati terepet ugyanakkor egészen más művek képezik, mint de Man esetében, mivel nem szépirodalmi vagy filozófiai szövegeket, hanem filmeket elemzek. Emellett a dolgozat számos egyéb értelmezői iskola szövegeire épít, olvasásmódok és elemzési eszközök széles köréből válogat, ami azt a célt szolgálja, hogy a vizsgált kérdéseket a lehető legtöbb irányból körbejárhassam. Noha a disszertáció érint filozófiai, esztétikai, antropológiai, szociológiai, eszmetörténeti, pszichoanalitikus, filmelméleti és narratológiai kérdéseket is, a dolgozat tétje elsősorban irodalomelméleti, amennyiben a retorika elméletét az irodalomelmélet hatáskörébe tartozónak tekintjük, vagy ha – Paul de Manhoz hasonlóan – lényegében a retorikaelméletet tekintjük az irodalomelméletnek.

Noha mindegyik értelmezés esetében komoly szerepet kapnak a művek formájából adódó médiumspecifikus sajátosságok, egyetértek Roland Barthes megállapításával, miszerint „minden szemiológiai rendszer keveredik a nyelvvel”. A disszertáció egyik legfontosabb elméleti előfeltevése, hogy az értelmezés mindig a nyelven keresztül, a nyelv közegében zajlik. Mindez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az '50-es évek szemiológusaihoz hasonlóan

úgy gondolnám, hogy a vizsgált művek maradéktalanul lefordíthatóak lennének fogalmi nyelvre, vagy hogy elvitatnám a művek megtapasztalásakor a befogadót érő és befolyásoló hatások elsősorban nem nyelvi jellegű részét. A fogalmi nyelv *értelmezésbeli* elsődlegességét hangsúlyozó alapállás nem zárja ki az értelmezést meghatározó egyéb tényezők létét.

A nyelvközpontú szemlélet mellett a dolgot határozott *szociálkonstruktivista* elköteleződés jellemzi. Szociálkonstruktivizmus alatt nem a Peter L. Berger és Thomas Luckmann munkásságához köthető tudásszociológiai elméletre, vagy a Jean Piaget nevével fémjelzett konstruktivista pszichológiai (és pedagógiai) irányzatra gondolok, hanem egy jóval tágabb értelmezői hagyományra. E hagyomány elsődleges célja, hogy rávilágítson a valóságunkat meghatározó fogalmak, viszonyok és gyakorlatok társadalmilag konstruált jellegére, rámutatva, hogy a dolgok inherensnek tűnő vonásai a diskurzus szintjén képződnek. Ebben az értelemben a szociálkonstruktivizmus olyan, több tudományterületen átívelő kulturalista szemlélet, mely ugyan nem tagadja az embertől független külvilág létét, de rámutat, hogy ez a külvilág már mindig is a kultúra által közvetített, és így a nyelv és a kulturális kódok által részben az ember által megalkotott.

Az esettanulmányokban vizsgált filmek nemcsak térben, hanem időben is távol állnak egymástól: időrendben az első 1927-ben, az utolsó 2009-ben jelent meg. A vizsgálat nem *történeti*, legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan például Takáts József a politikai eszmetörténet „történeszi” kritériumait meghatározza, vagy ahogy egy politikai szempontú filmtörténeti vizsgálat esetében ezt a szempontot érvényesíteni szokás. Noha minden tanulmány esetében törekedtem arra, hogy kellő alaposággal elszámoljak az adott mű születési korszakának az értelmezés szempontjából releváns sajátosságaival, a dolgozat célja elsősorban az, hogy sajátos retorikai tendenciákra mutasson rá különböző művek szoros olvasásával. Óvakodnék attól is, hogy a vizsgálat fókuszában álló *természet* történetileg és kulturálisan meghatározott diszkurzív alakzatának alakulástörténetét egyetlen *nagy elbeszélés*be rendezzem. Ez a döntés indokolja azt is, hogy a disszertáció esettanulmányokat tartalmaz.

A disszertáció témájával kapcsolódik az úgynevezett *ökokritikai* diskurzushoz, de módszertanát és elköteleződéseit tekintve jelentősen eltér az e területen bevett gyakorlattól. Az ökokritikát elsősorban a műalkotások és a valós természeti környezetünk közötti kölcsönhatások foglalkoztatják, ezzel szemben engem most a természet alakzata kapcsán kizárólag a diskurzus szintje érdekel. Másrészt az ökokritikai írásokat többnyire erőteljes ökológiai/környezetvédelmi elköteleződés jellemzi, mellyel ugyan egyetértek, de úgy vélem,

hogy a pusztán ennek a politikai célnak alárendelt értelmezések – a vizsgálatok etikai dimenziójából adódóan – könnyen esnek a sematizmus és a szűklátókörűség csapdájába.

Az általam vizsgált műveket a természet trópusa tematikus kapocsként fűzi össze, de a különböző művek esetében a diszkurzív alakzat más és más vonatkozásai, értelmezései és aspektusai válnak meghatározóvá. A tematikus kapcsolatnál ugyanakkor jóval fontosabbak a választott művek retorikai szempontú hasonlóságai és különbségei.

2. A disszertáció felépítése és következtetései

Disszertációm hat fejezetből áll; az elméleti bevezető fejezetben bemutatom a vizsgálat módszerét és tisztázom a dolgozat fogalmi kereteit, ezt a részt négy esettanulmány követi, végül a konklúzió tézisszerűen összefoglalja a disszertáció következtetéseit.

A bevezető fejezetben bemutatom az ideológiaelméletek számomra releváns hagyományát. Az áttekintés Marx meghatározásától, az ideológia modern fogalmának születési helyétől indul. Marx ideológiakoncepciójának vázlatos bemutatását követően Louis Althusser ideológiaelmélete kerül a középpontba. Ebben a részben idézem Althusser a műalkotások és az ideologikum viszonyát tárgyaló megállapításait, melyek alapján a műalkotás egy „belső távolság” megteremtésével teszi láthatóvá azt az ideológiát, amelyből született. Ezek után Valentin Volosinov szemiotikai, valamint Slavoj Žižek pszichoanalitikus jellegű ideológia-meghatározását tárgyalom. Volosinov az első képviselője annak a szemléletnek, mely az ideológiai küzdelmet a valóságunk értelmezéséhez alkalmazott fogalmaink alkotta térben képzelel el, Žižek bemutatott ideológiakritikai olvasata pedig azt az értelmezői gyakorlatot példázza, mely a diskurzuselemzés során az ideologikus formák háttérben retorikai tendenciákra ismer. Így érek el Paul de Man retorikai meghatározottságú ideológiakoncepciójának vizsgálatához. Ebben a részben nemcsak az amerikai dekonstruktív ideológiafogalmának alakulástörténetét vázolom, hanem azt is bemutatom, hogy de Man retorikaelmélete hogyan kérdőjelezi meg alapjaiban a szerző korábbi, második világháborús publicisztikai írásainak organicista nyelvi logikáját.

De Man ideológiakoncepciójának kritikája nyomán olyan tágabb meghatározást javaslok, melynek elméleti alapjait a posztstrukturalizmus retorikai fordulatának szövegeiben találtam meg, és melyet főképp Michel Foucault „tropologikus tér” fogalmára építetek. Az ideológiát egyszerre határozom meg struktúraként és dinamikaként: előbbi az utóbbi pillanatképe, utóbbi az előbbi változása, alakulása. Értelmezésemben az ideológia nem pusztán fogalmak rendszere, nem fikció, narratíva vagy diskurzus-típus, hanem olyan –

folyamatos mozgásban lévő – komplex retorikai struktúra, mely egyes jeleket, szavakat és alakzatokat kitüntet, míg másokat a háttérbe szorít, mindezt azzal a szándékkal, hogy a jelek értelmezésének alakításával a társadalmi valóságunkhoz való viszonyunkat is átalakítsa, és ezzel társadalmi változásokat mozdítson elő. Ezen a ponton hangsúlyozom, hogy a fenti meghatározással nem összefoglalni vagy meghaladni kívánom a korábbi ideológiaelméleteket, pusztán az ideológiák „olvashatóságához” keresek új módszereket. Clifford Geertz ideológiaértelmezési javaslata nyomán kifejtem, hogy az ideológiák nemcsak jellemző narratíváik vagy kitüntetett fogalmaik alapján ragadhatók meg, hanem a belső szerkezetüket szervező retorikai logikák alapján is, melyek vizsgálatára az esettanulmányokban vállalkoztam. Az ideológiafogalomból adódó olvasásmódot politikai eszmetörténetek értelmezési gyakorlataihoz viszonyítva határozom meg.

A bevezető fejezet utolsó alfejezeteiben a természet modernitásbeli ideologikus jelentőségéről próbálok tág, és ezért szükségszerűen leegyszerűsítő képet festeni, felvázolva ezzel a későbbi esettanulmányok tágabb kontextusát. Kitérek Darwin evolúcióelméletének ideológia jelentőségére, vázolom a természet és a kultúra, valamint a természet és a történelem fogalmi szembeállításának történetét. Ezt követően – részben kognitív nyelvészeti kutatásokra támaszkodva – a természet trópusához kötődő metaforizációk ideológiai jelentőségét vizsgálom. Végül Roland Barthes munkássága nyomán a korábban elemzett két oppozíciót (természet és kultúra, természet és történelem) egy harmadik, a „természeti” és a „konstruált” szembeállítása alá rendezem, és Barthes naturalizáció-fogalma felől úgy értelmezem Paul de Man korábban tárgyalt ideológia-elméletét, mint a – részben újragondolt – naturalizációt kísérő retorikai logikák lebontására létrehozott kritikai apparátust.

A bevezető fejezetet négy esettanulmány követi. Az elsőben Thea von Harbou *Metropolis* című regényének és Fritz Lang azonos című filmjének párhuzamos értelmezésével a két mű retorikája közötti alapvető eltéréseket mutatom be. A regénybeli szerkezetek és a filmbeli természeti tájak szoros olvasása nyomán megállapítom, hogy Harbou a *völkisch* szemléletre alapozott természetközpontú, szimbolikus-organikus poétikáját Lang az önnön konstruáltságát minduntalan leleplező, mechanikus-allegorikus filmnyelvvé alakítja. Végül felvázolom az átalakítás ideológiai háttérét, ezzel árnyalva Lang filmjének korábbi ideológiakritikai olvasatait.

A második esettanulmányban Lars von Trier provokáció-esztétikájának bemutatása után az *Antikrisztus* című film természetábrázolását vizsgálom. Bemutatom azokat a diszkurzív hagyományokat, melyeket az *Antikrisztus* megidéz, és elemzem azokat a stratégiákat, melyekkel von Trier szándékosan ellehetetleníti, hogy a filmjében szereplő

jeleket a diszkurzív hagyomány által kijelölt módon értelmezhesük. Megállapítom, hogy az *Antikrisztus* túltölti és szétfeszíti azt a szimbolikus logikát, mely alapjaiban meghatározza, és mely a női nem elnyomását a nő természeti jellegére hivatkozva legitimálja. A filmben feltűnő kvázi-mitologikus állatfigurák vizsgálata során nagy hangsúly kerül a kiazmus alakzatára, mely szétbontja a filmbeli tükörszerkezeteket. A film retorikai stratégiáját Paul de Man egy kevésbé ismert, kései ironia-definíciójához kötöm. Végül a film kapcsán vázoló von Trier filmjeinek sajátosan szubverzív működésmódjával kapcsolatos álláspontomat.

A harmadik esettanulmányban először a természet diszkurzív alakzatának jelentőségét vázoló Werner Herzog életművében. Ezt követően általánosan, majd egy konkrét film elemzésén keresztül mutatom be azt az antropomorfizációs logikát, mely a kortárs természetfilmeket alapjaiban meghatározza. Kitérek Herzog *Találkozások a világ végén* című dokumentumfilmjére, melyben a pingvinek ábrázolását a fenti séma kapcsán megfogalmazott kommentárként értelmeztem, majd *A grizzlyember* című filmet vizsgálom, és bemutatom, hogy a mű hogyan fordul szembe a kortárs természetfilmek ábrázolási sémáival. Az antropomorfizáció ideológiai jelentőségét a vadvilágot ábrázoló filmek esetében a természet és a kultúra közötti határ folyamatos kétirányú megsértésében látom. Értelmezésemben *A grizzlyember* dezantropomorfizációs ábrázolásmódjával és a természet idegenné tételével ezt a határvonalat építi újra.

A negyedik, vagyis az utolsó esettanulmányban ismét egy regény és egy film viszonyát állítom a középpontba. Bemutatom, ahogy Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* című filmje lebontja az alapjául szolgáló regény háttérében álló, a „metafizikus vágy” által meghatározott természetképet, és a materiális defiguráció szellemében szembefordul a korábbi mű analogikus/metaforikus/szimbolikus logikájával. A fejezetben egy exkurzus keretei között helyet kapott a tarri leíró filmnyelv vizsgálata is. Végül Bagi Zsolt írásai nyomán a „felület” és a „mélység” modernitásbeli szembeállításához kötöm a regény és a film között azonosított retorikai elmozdulást.

Mind a négy esettanulmányban arra fókuszálok, ahogy az adott művek szembefordulnak bizonyos megelőző ideológiai mintákkal – ezeket a mintákat nevezné Althusser az ideológiának, melyre a műalkotások a tőlük való eltávolodásukkal rámutatnak. A szembefordulások módja az, ami ezeket a műveket összekapcsolhatóvá teszi.

Minden általam választott mű szimbolikus retorikai logikákkal fordul szembe. A *Metropolis* a szimbólum retorikai antitéziséhez, az allegóriához fordul, miközben az organikus a mechanikusát állítja szembe. Stratégiája az *átfordítás*, mely során csaknem mindent a retorikai ellenpont logikájához alkalmazkodva hangol újra. Az *Antikrisztus* az

irónia egy sajátos változatával éri el, hogy folyamatosan „meneküljön a jelentés elől”, miközben a kulturális kódokat felhalmozza és provokatívan vegyíti, míg végül az összeomlásáig feszíti a korábbi szimbolikus struktúrát. Ez a *túltöltés* poétikája: a film nem szembeállít valamit a bírált tartalommal, hanem belülről rombolja szét a diszkurzív hagyományt. A *grizzlyember* egy „talált filmre” a szerkesztés aktusából, a kommentárokból és a kiegészítésekből konstruált második szint segítségével bírálja a természet idealizált képzetét, és dezantropomorfizálja a „medvék világát”. Stratégiája az *elkülönösítés*, melynek hatására lelepleződnek azok a kódok, melyek a radikálisan idegen természeti környezetünket ismerősnek, otthonosnak és az emberi társadalmakkal analóg elvekre épülőnek ábrázolják. A *Werckmeister harmóniák* a materiális defiguráció eszközehez nyúl: nem fogadja el az organikus folyamatok önmagukon túlmutató metaforikus jelentésébe vetett hitet, a dolgok látványát helyezi a dolgok jelentése elé. Stratégiája a *kiüresítés*: a metaforikus alakzatok alaktalanítása, a mélység felfüggesztése.

Átfordítás, túltöltés, elkülönösítés, kiüresítés – ezekkel a metaforikus címkékkel jelölhetnénk azokat a stratégiákat, melyek a természet szimbolikus hatóerejével az allegóriát, a kiazmust és az iróniát, a dezantropomorfizációt, valamint a defigurációt szegeznek szembe. Mindegyik mű más retorikai beavatkozásban találja meg a korábbi minták lebontásának vagy megkerülésének lehetőségét, és mindegyik más okból próbál megszabadulni a természet fogalmának szimbolikus hordalékától. Disszertációmban ezt próbálok megragadni és bemutatni.

Clifford Geertz a bevezetőben tárgyalt álláspontjához hasonlóan meggyőződésem, hogy az ideologikus tartalmak vizsgálatához hatalmas segítséget nyújthat a tropológiai tudásra alapozott kritikai apparátus. Összességében a dolgozat legfontosabb eredményének azt az értelmezési módot vélem, melyet ennek szellemében az esettanulmányok megírása során kialakítottam.

3. Dr. Kalmár György opponensi véleménye

Amikor András Csaba disszertációjának előszavát a dolgozat egyes hibáinak a leleplezésével indítja, majd felhívja az olvasó figyelmét a hibák elősorolása és mentegetése jelentette további, (ezúttal retorikai) hibára. Ezzel azonnal elnyeri azon – hozzám hasonló – olvasók bizalmát, akik nem hisznek a tökéletes szövegek létezésében, bizalmatlanok a magukat tökéletesnek beállítani kívánó szövegek iránt, a saját szövegeink gyengéinek reflektálását pedig elengedhetetlennek tartják. A dolgozat elején található önkritikus megjegyzéseket nyugodtan olvashatjuk általánosságban a tudománnyal vagy konkrétan a doktori disszertáció „műfajával” kapcsolatos meta-textusként. Különösen jelentőségteljesé válik a tökéletesség megbicsaklásáról szóló kommentár egy olyan szöveg elején, mely egyrészt, mivel doktori disszertáció, bizonyos hagyományosan totalizáló elvárásoknak is meg kell feleljen, másrészt olyan filmek és szövegek elemzésére vállalkozik, melyek így vagy úgy de mind totalizáló narratívák ellenében határozzák meg magukat, ráadásul olyan elméleti apparátus segítségével elemzi ezeket, melyek mind totalizáló vagy idealizáló jelentések lebontását tűzik ki célul.

András Csaba disszertációja egy okos, kreatív, olvasmányos, újszerű szempontokat érvényesítő, hatalmas szakirodalmat megmozgató, de számos kisebb-nagyobb formai és módszertani problémát felvető munka. Nem csupán a fő kérdésirány, a természet-metaforika diszkurzív működésének és ideológiailag túlterhelt toposzainak megértése miatt tarthat számot a kortárs olvasó érdeklődésére, hanem az elemzett filmek kiemelt kulturális vagy filmtörténeti jelentősége miatt is. A dolgozat fejezetei – a némileg csúszkáló fókuszuknak köszönhetően – hol egyik, hol másik kérdésben hoznak több szakmai eredményt, de összességében jól teljesítenek. Általános pozitívuma még a dolgozatnak, hogy minden egyes részben nagy összetettségű fogalmi hálókat lát át és mozgat kifejezetten intelligens módokon. Fenti erényei miatt András Csaba értekezése egyértelműen megfelel a doktori disszertációkkal szemben támasztott szakmai követelményeknek, így – hadd bocsássam ezt előre – a disszertációnak a doktori cím odaítélését határozottan támogatom.

Mindezek rögzítése után áttérek a dolgozat kritikus értékelésére. Mindannyiunk értékes idejének óvása érdekében eltekintek a disszertáció ismertetésétől, ezt maga is megteszi a konklúzióban és a téziszfüzetekben. Ehelyett a dolgozat néhány erényét és problémáját emelem ki, részben azzal a nem titkolt szándékkal, hogy segítsem a kétség kívül tehetséges értekezőt abban, hogy igazán kiváló könyvvé alakítsa ezt a szöveget.

Van mit kikalapálni ezen a szerkezeten, ugyanis a disszertáció – ebben is egyet értek András Csabával – nem tökéletes szöveg. Legfontosabb gyengéje véleményem szerint formai-szerkezeti jellegű: a dolgozat koherenciája elég laza, néha inkább metaforikus vagy motivikus, mintsem tematikus, az egyes részeket változó hatékonysággal tudja csak egybe fogni a dolgozat első részében felvázolt elméleti kérdéskör, a fogalmi apparátusok és fő kérdések is hajlamosak el-elcsúszni, azaz a dolgozat által megfogalmazott kérdések és célkitűzések néhol átmenetileg elvesznek a diskurzus sűrűjében.

Az értekező maga is a dolgozat gyengéjeként említi a konklúzióban az esettanulmányok tárgyát képező filmek és regények közti (időbeli, kulturális, formai stb.) távolságot, és el kell ismerni, hogy ez a távolság is tovább lazít a dolgozat egyébként is gyenge lábakon álló koherenciáján. Ugyanakkor azt gondolom, hogy ha a könyvként való megjelenés előtt sikerülne még egyszer átfésülni a szöveget, az egész ismeretében olvasni és írni át egyes részeket, akkor sokat lehetne erősíteni mind a tematikus, mind a fogalmi és módszertani koherencián. Mivel maguk az elemzett filmek és regények jó választások, szakmailag releváns belátásokhoz vezetnek-vezethetnek a dolgozat fő kérdéseit illetően, egy ilyen összefésülés és frissítés után kevésbé lenne zavaró a fent említett távolság. Végül is, minden elemzésre választott szöveg és film pontosan annyit ér, amennyi és amilyen belátáshoz az elemzése vezet.

Egy további általános probléma lehet a fogalmi túlterheltség. Bár jómagam kifejezetten érdekesnek találom az elméleti kérdések konkrét film- vagy szövegelemzésekkel történő összekapcsolását, biztos vagyok benne, hogy számos olvasóját frusztrálni fogja a fogalmak burjánzása, az újabb és újabb fogalmak, kérdések és szakirodalmak bevonása a diskurzusba, melyek egy részének pontos szerepét a dolgozat fő célkitűzései elérésében bevallom magam sem mindig értettem. A (reflektáltan szubjektív véleményem szerint) kissé „fejnehéz” dolgozat olvasása közben a „mániákus” kifejezés is többször eszembe jutott a kétségtelenül okos, olvasott, de néhol nem várt irányokban elszabaduló okfejtések láttán. Ezt még magam sem tudom, mennyire szánom kritikus megjegyzésnek, hiszen elképzelhető, hogy egy doktori disszertáció megírásához kell némi mániákusság, olyanfajta intellektuális örömek ismerete, sőt, az ezekben való tobzódás, melyek a tudomány világán kívüli ember számára érthetetlenek vagy egyenesen abnormálisak. Mennyire és hogyan engedjük szabadjára ezeket az intellektuális örömeket, mennyire engedjük magunkat át nekik, hogyan szelídítsük, terelgessük őket, hogy örömmel tudjunk írni, termelődjön a szöveg a kezünk alatt, ugyanakkor ez a szöveg átgondolt, strukturált és koherens is legyen? – Ezt a problémát is ott éreztem a dolgozat apró töréseiben és elcsúszásaiban.

A tudomány és az azt mozgásban tartó mánia produktív elválaszthatatlansága kapcsán Yeats és de Man gesztenyefája juthat az eszünkbe (a táncos és a tánc elválaszthatatlansága), illetve Foucault kitartó munkája, hogy megmutassa az örület (*déraison*) központi szerepét a gondolkodás vagy ész (*raison*) történetében. Ugyanakkor ez az a pont, ahol dicséret illeti András Csabát jegyzetelési szokásaiért. Ezt a dolgozatot ezzel a lábjegyzetelő eljárással kellett megírni: ezzel a módszerrel ugyanis a szöveg sokkal olvashatóbb és gördülékenyebb maradt, és rengeteg érdekes, akár fontos, de a fő gondolatmenettől elkalandozó passzust sikerült a lábjegyzetekbe száműzni. Ez csökkent a szöveg mániákus/kalandozó jellegén, és az olvasóra bízta, hogy melyik kiegészítő információnak vagy gondolatmenetnek mennyire szeretne utána járni.

A formai problémák kapcsán engedjék meg egy szubjektív megjegyzés is: sokkal szívesebben olvasok kissé széttartó, akár töredezett, de inspirált és mániákusan gondolkodó szövegeket, mint a tudomány-gép egyértelmű jelentéseket előállító, száraz, öröm és inspiráció nélkül írott termékeit. Megkockáztatom, hogy azok a szerzők, akiket ma a legtöbbit idézünk rendre többre tartották a gondolkodást a tudománynál, a felismerés villanykörtjének fejünk fölötti ki-kigyulladását az abszolút tudás piramisának építésénél. Egy a disszertáció által idézett Krasznahorkai-passzus kisajátításával úgy is fogalmazhatnánk, hogy „egy összefoglaló értelem hiánya miatt eléggé meg vagyunk már törve, s ezért az okadásig túl vagyunk már a *szakirodalmon* is, amelyik folyton úgy tesz, mintha volna, és egy ilyen összefoglaló értelemre rákacsint” (167).

De hadd szóljak konkrétan is a dolgozat által követett módszertanról. A dekonstrukció olvasási stratégiáinak filmekre való alkalmazása véleményem szerint teljesen védhető, szakmailag potenciálisan produktív eljárás: a filmtextus retorikai rétegzettségének és belső ellentmondásainak a kibontása, illetve ezek alapján a filmes jelentés többértelműségeinek a feltérképezése fontos észrevételekkel gazdagíthatja a filmértésünket. A retorikai és szemantikai elemzések bevonása az ideológiai elemzésekbe szintén teljesen logikus és produktív elméleti és módszertani lépés. Nem mellékesen ez a módszer alkalmas lehet a filmek és szövegek ideológiai tartalmának dekonstrukciójára is. Az eljárás sikerének egyik fontos eleme véleményem szerint az, hogy a de Man által irodalmi és filozófiai szövegekre kidolgozott módszertant igazítsuk a filmek médium-specifikus meghatározottságához, a jelentés létrehozásának (és dekonstrukciójának) filmes működéséhez. Ez egyébként a dolgozat módszertani és elméleti kereteiből is következne: mind de Man, mind Barthes szövegekhez való viszonyában alapvető a szemantizáló olvasás elutasítása, a jelölő működésére, a jelölés mikéntjére fordított figyelem, ami filmek esetében

nyilvánvalóan a kameramunka, képkompozíció, vágás, filmes elbeszélés, világítás, díszletek, színészi munka stb. tudatos elemzését jelentené. Ez a törekvés azonban csak fokozatosan jelenik meg a dolgozatban, a filmek jelentését létrehozó technikai sajátosságok csapán az utolsó részben válnak olyan mértékben az elemzés részévé, mint amennyire véleményem szerint érdemes lenne. Itt találunk először valódi, konkrét jelenetek, beállítások technikai jellemzőit általános elméleti kérdések fényében elemző szoros olvasatokat. (Egy-két ilyen jellegű elemzést én mindenképp beleírnék a korábbi fejezetekbe, különösen a *Metropolis*-elemzésből hiányoznak fájóan a hasonló elemzések.)

Amennyiben egy filmkutató szemével olvassuk a dolgozatot, ez mindenképp nagyobb probléma, mintha a kritikai kultúrakutatás vagy az ideológiakritika felől érkezünk hozzá, így tisztában vagyok azzal, hogy egy ilyen jellegű interdiszciplináris kutatásnál elkerülhetetlen járulékos veszteségként is értelmezhetjük az egyik vagy másik diszciplína szempontrendszerének vagy belső elvárásrendjének a csorbulását. A problémát azért emelem mégis kis, azért tartom lényegesnek, mert a filmes jelölés mikéntjére fordított figyelem elsikkadása nem csupán a filmes szakemberek szemét bánthatja, de a disszertáció elméleti és módszertani kereteivel is egyértelműen ellentmondásban van. Ahogy de Man rendre egy-egy nyelvi kifejezés vagy szófordulat szoros olvasásából bontja ki elemzéseit az András Csaba által is idézett tanulmányaiban, és ahogy Barthes elemzéseit is a szövegek és képek apró részleteit illető alapos figyelem jellemez gyakorlatilag egész életművében, úgy véleményem szerint az ő fogalmi és módszertani megfontolásaikra építkező disszertációnak is illene egy-egy beállítás vagy jelenet részletesebb elemzésével gazdagítania és hitelesebbé, megalapozottabbá tennie elemzéseit.

A következő módszertani megjegyzésem a szerzői intenciók integrációjára vonatkozik. A disszertáció számos fejezete nyit a rendező nyilatkozatainak idézésével, illetve az elemzett filmnek a rendező életművébe (és életművéből kiolvasható művészi programjába) ágyazásával. Véleményem szerint ezek fontos és érdekes részletek, ugyanakkor egy a dekonstrukció elméleti paradigmájában működő dolgozat esetében ellentmondásos a szerző által kinyilatkoztatott intenciókat érvként használni egyik vagy másik értelmezés mellett. Némileg szimptomatikusnak érzem azt, hogy a disszertáció egyetlen egy alkalommal sem áll elő olyan értelmezéssel, mely szembe menne a rendezői intenciókkal (holott a Barthes és de Man nevei által fémjelzett értelmezői gyakorlatban pontosan ez hangsúlyozza a „szöveg” uralhatatlan, totalizálhatatlan, szubverzív, dekonstruktív működését). Ez a probléma kapcsolatba hozható a dolgozat fogalomhasználatával is, nevesül azzal, hogy rendre „művekként” vagy „műalkotásokként” utal a tárgyalt filmekre és irodalmi szövegekre, ezzel

pedig egy olyan szerzőiség-elvű értelmezői gyakorlat szókincsét eleveníti fel, melynek felszámolása és egy többértelmű, metafizikus gyökerektől eltávolodott szövegelvűséggel felcserélése a dolgozat által is használt posztstrukturalista megközelítés legfőbb törekvései közé tartozik.

A módszertant illető utolsó megjegyzésem szorosan következik az előzőekből, és szintén a dolgozat által használt elméleti keretek és a dolgozat elemzései közötti feszültségekre vonatkozik. Bár a legtöbbet emlegetett elméleti szerző Paul de Man, és a tropológiai elemzések elvileg az ő nyomdokain járnak, maga a dolgozat nem feltétlenül a dekonstrukció vagy posztstrukturalizmus „szellemében” íródott: az egyes részek logikailag jellemzően egy meglehetősen tisztán tartott ellentétre épülnek. Jellemzően egy meghaladandó, ideologikus, totalizáló trópushasználatot látunk az egyik oldalon, és az elemzés tárgyát képező szöveg vagy film ennek lecserélésére tett kísérletét a másikon. Az egyes részek fő célja és eredménye ennek a másfajta, az ideologikussággal szemben kritikus, akár dekonstruktív működésnek az elemzése, amit a dolgozat szépen teljesít is. De Man (és Foucault, Derrida, Barthes) hasonló elemzéseinek azonban része az ilyen szép, tisztán tartott oppozíciókkal szembeni gyanakvás is, és szövegeik jellemzően bemutatják ezeknek az ellentéteknek a tarthatatlanságát, egymásba íródását, egymást feltételezését, szupplementaritását, az új régire támaszkodását, régi akaratlan ismétlését, a logikus struktúrák megbicsaklását, illetve magának a *meghaladás* elképzelésének és vágyának a metafizikai terhelttségét. Ezt az elemzői lépést véleményem szerint egyetlen fejezet sem teszi meg, így a dolgozat egy a dekonstrukció elméleti és módszertani apparátusából kölcsönzött eszközökkel operáló értekezés, de nem dekonstruktív szöveg. Ahhoz, hogy de Man szemléletéhez hű legyen az értekezés, még egy reflexív réteget fel kellene húzni az elemzésre, még egy a totalizáló ellentétpárok szembenállását megbonyolító alfejezetet illeszteni a nagy részek végére.

Az általánosabb kérdések után lássuk az egyes részeket.

Az első, elméleti bevezetésként szolgáló rész az ilyen részekről elvárható szép, logikus rendben vezeti be az ideológia fogalmát (és ezt erényének tartom). Ezzel kapcsolatban egyetlen dolgot nem értettem, vagy éreztem problémának: a Frankfurter Iskola kimaradását, hiszen tudomásom szerint mind a filmkutatásban, mind általánosságban a kritikai kultúrakutatásban alapvetőnek számít ez az iskola, ha az egyes kulturális termékek ideológiai kritikájáról van szó. A Frankfurter Iskolát azért is tartom fontosnak, a dolgozat kontextusában is, mert a konkrét kulturális produktumok értelmezésébe bevonja az ezeket létrehozó kultúripar materiális, gazdasági és (ettől elválaszthatatlan) ideológiai meghatározottságait is. Más szóval a Frankfurter Iskola szemlélete és módszertana abban is segítheti az elemzőt, hogy

de Man szövegcentrikus szemléletét megnyissa a szélesebb kulturális, mediális, gazdasági és intézményi körülmények reflektálása felé.

Ebben az első, bevezető részben a dolgozat az ideológiaelméletektől de Manra ugrik, majd a filmekre. Nem csak a Frankfurter Iskola marad ki, de a filmelméleti, filmkritikai és angolszász kultúratudományos hagyomány is, amely jellemzően (a dolgozathoz hasonlóan) ideológiakritikus hozzáállással elemez különböző kulturális produktumokat (például filmeket). A filmelméleti szempontok és szakirodalom (számomra szimptomatikus módon) a 42. oldalon jelenik meg először a dolgozatban. Ezen a ponton a dolgozat módszertana némi (a szöveg által is reflektált) legitimációs válságba kerül, hiszen Paul de Man és Barthes jellemzően nem filmekkel foglalkozott, az ő publikációik megjelenése óta eltelt évtizedekben pedig konkrétan kutatók százai foglalkoztak filmek ideológiakritikus elemzésével. A dolgozatnak véleményem szerint ezen a ponton bizonyítania kellene, hogy módszertana egyes látszólag távoli dolgok (trópusok dekonstruktív elemzése, ideológiakritika, film) közötti kreatív és produktív kapcsolat eredménye, és nem a vonatkozó kortárs szakirodalmi trendek nem ismeréséből fakad.

Formai problémának tartom, hogy a dolgozat tárgyának pontos meghatározását az első (elméleti) rész végén (42-43.o.) találjuk. Innen pár bekezdést lehet, hogy át kellene tenni a dolgozat legelejére.

Egy további, de egyszerű dolog, hogy elég sok elütés, nehézkesen fordított mondat és egyeztetési hiba maradt a szövegben.

Az első rész elméleteket összefoglaló részei a disszertáció fontos alapjait fektetik le, ugyanakkor szerkesztettségük néha elhamarkodott, és az összefoglalók nem mindig egyforma színvonalúak. A nagyívű témaválasztás itt üt vissza: túl sok elméletet, szerzőt és fogalmat kell bevezetni, ezt pedig lehetetlen egyforma színvonalon (hiszen nem lehet *mindenkit* alaposan ismerni). Az első rész így kicsit elmélet-darálóvá változik, amiben nem mindig világos, hogy mely fogalomban vagy szerzőnek mi is lesz a szerepe a későbbi elemzésekben.

A természet és kultúra fogalmainak néhány oldalban történő tárgyalása az első rész vége felé különösen ad hoc jellegű. Ez itt törés a szövegben: az ideológia fogalmának bevezetésére jóval több oldalt szán a szerző (holott itt egy kétszáz éves történetről van szó), mint a természet fogalmának, ahol inkább kétezer ötszázról). Nehezen védhető, hogy miért épp ezek a szerzők lettek bemutatva ebben a pár oldalban egy olyan témában, melyről a tudományos publikáció műfajában monográfiát írni is felszínes, ismeretterjesztő jellegű vállalkozásnak tűnik. Ezt a problémát illene megoldani a későbbiekben: például jobban

hangsúlyozni, hogy itt csak a későbbi elemzések szempontjából fontos aspektusok kerülnek bemutatásra, és ezeken végigvezetni az olvasót.

A *Metropolis*-fejezet, melynek a „fő témája ... a film, pontosabban a regény és a film közötti retorikai elmozdulás hatására létrejövő ideológiai távolság” (90) szépen felépített, logikusan halad előre, és jól használja a szakirodalmat. A filmet történelmi, produkciótörténeti és ideológiatörténeti kontextusban tárgyalja, és szerencsére egyszerűen (például a 83. oldalon) a film formanyelvi megoldásait is az elemzés részévé teszi. A filmtextus és ideológiai kontextus viszonyában azonban így is az utóbbi dominál, a *Metropolis* médiumspecifikus sajátágaiból, abból, hogy *hogyan*, milyen filmes eszközökkel is hozza létre a tárgyalt jelentéseket a film, bizony elég keveset tudunk meg. Filmes szempontból ez a dolgozat talán leggyengébb része, amiért a gazdag kultúrtörténeti kontextus kárpótolhatja az olvasót. A fejezet meggyőzően állítja párhuzamba a film alapját képező regény organikus metaforikáját a fasizmus ideológiájával, hogy ezen ideológiai konstrukció és figuratív működés ellenpontjaként értelmezze a filmet.

A fejezet főbb megállapításai meggyőzők, a felhasznált szakirodalom bőséges, a regény és a film közötti ideológiai különbséget jól demonstrálja a szerző. Egy apró, de talán fontos kritikus megjegyzést mégis muszáj tenni: a fejezet fő tézisét – miszerint Lang filmjében hangsúlyosan nem természetes kerteket látunk, ezek pedig felszámolják a náciizmus organikus természetképét – némileg gyengíti az a (nem reflektált) filmtörténeti körülmény, hogy a kor filmművészetében egyáltalán nem volt jellemző a természeti táj realiztikus vagy „természetes” megjelenítésének szándéka. A húszas évek filmjeinek legtöbb jelenetét stúdiókban forgatták, a jelenetek háttérét képező tájat pedig egyszerűen odafestették. Ha voltak is külső helyszínen forgatott jelenetek, ezek többsége a stúdiók hátsó udvarában felépített díszletek közt játszódott. A korban így Lang eljárása (legalábbis a természeti elemek filmre vitelét illetően) a filmezés bevett szokásrendjéhez tartozott, és a valós helyszíneken való forgatás (mint Murnau 1931-es *Tabu* című filmjében) volt a jelentőségteljesnek érzékelt eltérés a normától. A dolgozat érvelése erősebb lenne, ha reflektálná, hogy míg a regényirodalomban a realizmus minimum a 19. század közepe óta domináns trendnek tekinthető, addig a filmtörténetben a harmincas-negyvenes években válik elfogadottá. A kor filmkészítőinek és nézőinek többsége a művi, színpadias, hangsúlyosan konstruált díszleteket tanulta meg „természetesként” értelmezni. Így bár a fejezet alapvető állításával egyet értek a regény és a film ideológiai különbségeit illetően (legalábbis a mai befogadó szempontjából), kérdés számomra, hogy ezek a különbségek mennyiben tulajdoníthatók a két médium korabeli különbségeinek. Ennek a bizonyításához további elemzések lennének szükségesek, olyanok,

melyek azt igazolják, hogy a *Metropolis* kertjei a kor filmes hagyományának kontextusában is az organikus természetképet kritikusan kezelő, önreflexív, hangsúlyosan megalkotott terek. (Ebben a kérdésben Langnak a film ideológiai intencióit hangsúlyozó, emigrációban adott interjút nem tekintem szakmai szempontból bizonyító erejűnek.) Úgy vélem, hogy ennek a szempontnak az érvényesítése igen fontos lenne a könyvvé dolgozás során.

Az *Antikrisztus*-fejezet kezdettől fogva nagyobb vizuális tudatosságot mutat. Itt is szép és logikus a felvezetés (Trier rendezői munkásságán keresztül), majd a Prológus részletes formai elemzését olvashatjuk. A disszertációban itt, a 97. oldalon végre az elemzés valódi részévé válnak specifikusan filmes szakkifejezések és szempontok is. A szöveg egyensúlyt teremt a formai jegyek elemzése és a filmes intertextus közt, felhívva a figyelmet a főbb motívumok, képi megoldások, utalások által teremtett komplex összefüggésrendszerre. Ebben a fejezetben a dolgozat minőségileg szintet lép.

„A természet neme” alfejezetben ismertetett Sherry B. Ortner tanulmánya, ahogy több más ebben a részben idézett szöveg is a feminizmus második hullámához tartozik, ahol még egy transzhistorikus „nő”-ről szóltak a feminista fejtegetések, ahol még "a nőről" lehetett így, az életkorbeli, kulturális, bőrszínbeli stb. meghatározók nélkül beszélni. Ezek a diskurzusok a patriarchális hagyomány nőgyűlölő írásaira reflektálnak, de retorikájukban akaratlanul azok tükörcépeivé is válnak. Ezeknek a szövegeknek a felemlegetése a film fontos kulturális hátterét képezi, ugyanakkor mivel Trier filmje önreflexív módokon színre viszi és parodizálja ezeket (mind a nőgyűlölő írásokat, mind az ezeket kritikusan, de éppolyan esszencializáló diskurzusban kritizáló feminista szövegeket), jelezni kellene a dolgozat szempontrendszerre és az itt beidézett szerzők által képviselt szemlélet közti különbségeket, és egy jobban artikulált távolságból tekinteni ezekre a szövegekre. Ezt például a alfejezet végén, olyan elemző megjegyzéseken keresztül lehetne legegyszerűbben megvalósítani, melyek a dolgozat fő argumentumába és elemzéseibe kapcsolnák a fejezetben inkább csak felsorolt, beidézett szövegeket.

A fejezet ugyan valóban „szegmentált”, ahogy András Csaba is jelzi (116), de alapvetően egyet értek a dolgozatíróval abban, hogy ez részben a film trükkös, sokszólamú, önreflexív működéséből adódik.

A Herzog-fejezet az állatvilág antropofizáló ábrázolásának kontextusába helyezi az elemezni kívánt Herzog-filmeket, amivel sokat tesz a disszertáció általános kérdéseinek és fókuszának az érvényesítéséért. (Ez nem minden részben érvényesül egyformán.) E fejezet kétség kívül a kortárs vizuális kultúra természetábrázolási eljárásainak egyik legfontosabbját vizsgálja meg Herzog lencséjén keresztül. Ez is egy ellentéző szerkezetre épül, ahogy az

előzőek, itt a kommersz természetfilmezés naivan antropomorfizáló *disneyfikációs* eljárása, illetve a természet és ember közti határ átjárhatóságába vetett hit kerül szembe a természetet radikális másikként tételező és az antropomorfizáló attitűdöt elutasító hozzáállással. Véleményem szerint a fejezet még összetettebb lehetne, ha (jobban) reflektálná a *Grizzlyember* egyik számomra igen sokatmondó retorikai jellemzőjét, nevezetesen azt, hogy a Treadwell és Herzog közötti szemléletbeli ellentét mögött felfedezhetünk egy sor hasonlóságot is. Véleményem szerint ugyanis Herzog sok szempontból hasonló módon készíti a filmet Treadwellről, mint Treadwell a medvékről. A szimpátia és távolságtartás feszültsége, az ismert és idegen viszonyainak működése, a másik bőrébe bújás vágya, az ettől való borzongás, vagy épp a saját rögeszméink másokra vetítése ismétlődni látszik a film két rétegében. (Ennek reflektálása közelebb hozná az értekezés szemléletét a posztstrukturalista elméleti alapjaihoz.)

A disszertáció utolsó fejezete ismét egy összetett irodalmi-elméleti-filmes intertextust hoz létre, ezúttal a *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, Hranitzky Ágnes, 2000) és az ennek előzményét képező Krasznahorkai-regény, *Az ellenállás melankóliája* összehasonlítása apropóján. Az elemző fogalmi készletet András Csaba ezúttal elsősorban de Man és Kant egyes szövegeiből rakja össze. A fejezet erényének tartom, hogy a film és regény egyes technikai (konkrétan az elbeszélés és fokalizáció mikéntjét illető) kérdések felől jut ez az absztrakt fogalmakhoz, ezeket az elvont esztétikai, filozófiai elképzeléseket pedig termékenyen tudja a filmes médiumra vonatkoztatni. Az elmélet, ahogy a kontextusba bevont filmtörténeti szakirodalom is, jól bizonyítja elemző képességét. Ebben a fejezetben az értekező elvégzi azt a fajta filmelemzői munkát, amelyet a *Metropolis*-ról szóló fejezetnél joggal hiányolhatunk. Ebben a fejezetben bizonyította számomra igazán az értekező, hogy nemcsak okos elméleti szakember és érzékeny filmértő, de meg is van az alapos szakmai képzettsége a filmek elemzéséhez. Ezek a gyakran sűrű szövésű fogalmi részek véleményem szerint mind a Tarr-szakirodalmat, mind (például) a film és leírás filmelméleti kérdését fontos belátásokkal gazdagítják. Bár a Tarr „leíró filmnyelvéről” szóló (véleményem szerint kiváló) részt a Konklúzió exkurzusnak nevezi (175), azt gondolom, hogy ezt a részt nem lenne nehéz szorosabban összekötni a természet és ideológia kérdéseivel, így fűzve szorosabbra a dolgozat tematikus egységét.

A konklúzió letisztult és logikus, viszont nem tartogat újdonságot az olvasó számára. Erénye, hogy hangsúlyozza az egyes részeket összekötő fogalmakat és kérdéseket, így sokat tesz a dolgozat egységének megteremtéséért.

A doktori disszertációk jellemzően a kutatók első nagyobb lélegzetű munkái, így nem ritka, hogy (mint itt is), érzékelhető bennük az értekező által bejárt tanulási folyamat, a különböző részek pedig nem egyforma színvonalúak vagy nem pont egyforma módszertant követnek. Kevés olyan doktori értekezést olvastam (a sajátomat is beleértve), melyre ilyen-olyan mértékben ne lennének jellemzőek ehhez hasonló gyermekbetegségek. Remélem, hogy az általam ilyennek érzékelt problémák felsorolásával segíthetem az értekezőnek (még) jobb szöveggé alakítania értekezését. Még egyszer szeretném megerősíteni, hogy a dolgozat alapján a doktori cím odaítélését támogatom; és ez úton is sok sikert kívánok neki az előtte álló szakmai pályafutáshoz.

Kalmár György
habilitált egyetemi docens
Debreceni Egyetem
Angol-Amerikai Intézet

Debrecen, 2018. január 6.

4. Dr. Stóhr Lóránt opponensi véleménye

A retorikaelmélet és az ideológiakritika eredeti ötvözéséből a filmelmélet számára is releváns eredményekkel járó megállapításokat és újfajta elemzési-kritikai módszereket teremt András Csaba kiválóan megírt doktori értekezése. A Doktorjelölt a kulturális produktumok, szűkebben véve a műalkotások mélyén húzódó ideológiákat azonosítja a művek retorikai konstrukcióin keresztül. A Szerző ideológia és retorika összekapcsolódásának felmutatásához demonstrációs eszköz gyanánt a természet trópusait, kísérleti korpusznak pedig a filmművészet néhány jelentős alkotását választotta. Az értekezés felépítése logikus, arányos, célratoró. Az első, a teljes szöveg mintegy harmadát kitevő teoretikus fejezetben bevezeti olvasóját a választott diskurzusokba, megosztja olvasójával saját premisszáit és a kulcsfontosságú fogalmak saját definícióit, lefekteti az elemzés módszerét. Az ezt követő négy, egymástól gyökeresen eltérő esettanulmány a teória működőképességének bizonyításául szolgál.

A hosszú teoretikus fejezet a szakirodalom alapos és értő elsajátításáról tanúskodik. Az ideológia- és retorikaelméleti szövegek összefoglalásai világosak, az elméletek beható megértéséről tanúskodnak, az előzmények nyomán kialakított önálló ideológiadefiníció meggyőzően alátámasztott. Szakmai háttéréből és tudásomból eredően az ideológiaelméleti valamint a természet trópusának elméleti és történeti háttérét illetően nem kívánok a Szerzővel vitatkozni, bírálatomat a filmelemzésekre összpontosítom. Az értekezés egyik legfőbb eredménye végtére is a Doktorjelölt által kidolgozott retorikai elemzési módszer, amelynek sikerét az esettanulmányok színvonalán mérhetjük el. Az esettanulmányok állandó mintázata, hogy az olvasat a „megidézett diskurzusok” kritikai értelmezésétől halad annak kibontása felé, hogyan szegül szembe az adott film a természet bizonyos bevett trópusával. Az esettanulmányok rendre meggyőzően mutatják be a filmek által kritizált retorikai előképeket, sorra a gépekkel kapcsolatos természetmetaforákat, a „Nő” és a természet azonosításának metafizikai diskurzusát, a természetfilmek antropomorfizációját valamint a természet bölcsességével kapcsolatos felfogást. Az alapos előkészítés után az értekezés újszerű metodológiájából adódóan fejezetről fejezetre változó szempontok mentén elvégzett filmelemzések új belátásokra vezetnek, ám néhol kisebb hiányérzetet keltenek. Az adott film felforgató erejű retorikájára vonatkozó érvelés ugyanis egy-egy ponton nincsen megfelelően alátámasztva magával a mozgóképi szöveggel. Az általános áttekintés után lássuk az egyes esettanulmányok konkrét példáit!

A Szerző a *Metropolis* elemzésében a természettel kapcsolatos uralkodó diskurzust a film alapjául szolgáló Thea von Harbou regényéhez köti, azon keresztül demonstrálja. Az író retorikáját – a nácik hatalomra jutása után játszott szerepe felől nézvést kézenfekvő módon – a náciizmus retorikájával kötötte össze a Doktorjelölt, így a *Metropolis* értelmezésének kulcsmozzanataként az organikus felől a retorikus felé elmozdulást a német fasizmus ideológiájával való szembeszegülésként értelmezi. Kérdéses, hogy a Szerző miért az akkor még kibontakozóban levő német fasizmus ideológiáját és retorikáját, a részben még publikálás előtt álló *Mein Kampf*-ot választotta támadási felületnek. Miért nem próbálja a szerző az általa is említett keresztény, marxista és egyéb lehetséges olvasatok retorikája felől is olvasni a *Metropolis* természeti trópusait? Miért nem például Oswald Spengler *A Nyugat alkonyát* hozta összefüggésbe a *Metropolis* gépekkel kapcsolatos retorikájával, amely a húszas évek filozófiai bestsellereként valószínűleg – legalább közvetve – hatással lehetett Lang és Harbou gondolkodásmódjára (emellett többek között Anton Kaes érvel *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wound of War* című könyvében)? András Csaba a film retorikáját elemezve arra a konklúzióra jut, hogy Lang „kiiktatta belőle a náci ideológia metafizikus magvát és legfontosabb trópusát, valamint a völkisch és a náci ideológiát meghatározó organikus/szimbolikus retorikai logikát.” (90-91.) Nem meggyőző azonban, hogy Lang miért fordult szembe a völkisch ideológia retorikai logikájával, pontosabban mennyiben volt tudatos vagy nem tudatos a részéről ez a szerzői döntés. Ha kizárólag a Thea von Harbou regénytől való eltérésre alapozza ezt a Szerző, akkor meg kellene vizsgálnia, hogy Lang más filmjeiben mennyire tér el Thea von Harbou más regényeitől (*Die Frau im Mond*) és forgatókönyveitől a rendezéseiben, látszik-e valamilyen szisztematikus elhatárolódás von Harbou retorikájától. Vajon a deklarált alkotói motiváció a mű megalkotására („A gépek viszont nagyon érdekeltek”) nem azt jelenti-e, hogy a természet ez esetben nem, ám a gépek mozgóképiesítése annál inkább érdekelte Langot? Az érvelés érdekében érdemes volna azt is megvizsgálni, hogy Lang más műveiben milyen szerepet játszik a természet, hogy a *Metropolist* megelőző alkotás, a *Nibelungok* természeti trópusaira is elmondható-e ugyanaz, hogy szembefordulnak a völkisch ideológiával. Különösen azért is volna fontos ez, mert a Szerző maga is megemlíti, hogy a film bizonyos vizuális mozzanatai előrevetítik a fasiszta esztétikát (91.). Vajon egyedül a természet trópusai felől elemezve a filmet bátran kijelenthető-e, hogy a *Metropolis* felforgatja a német fasizmus ideológiáját?

Az esettanulmány további kisebb jelentőségű kérdéseket, problémákat is felvet. A Szerző kultúrtörténeti előzményekre támaszkodva, lényeglátóan elemzi a *Metropolis* különféle gépezeteit, ezért is érthetetlen, hogy a robotnő elemzését kihagyta, de még csak meg

sem említi a korábbi elemzések számára is releváns legfontosabb megállapításait. „A film legfontosabb gépezetét, a Maria lemásolásával létrehozott androidot már kimerítően elemezték, a robotnő áll Andreas Huyssen korábban többször idézett tanulmányának középpontjában is.” – írja (83), ugyanakkor érdemes volna kitérnie rá, hogy a robotnő alakja mennyiben támasztja alá saját értelmezését. A szerző általános elemzői stratégiája, hogy a film látványvilágát (díszlet, kellék, jelmez) elemzi, egy helyen azonban kitér a filmes ábrázolás technikájára is. „Végül bekövetkezik a robbanás, ami a munkások nagy részét forró gőzzel permetezi be, Fredert pedig a falhoz vágja. Innentől a film a beállítás-ellenbeállítás logikáját követi.” (83). Nem világos, hogy a Doktorjelölt miért vonja be éppen ezen a ponton a vizsgálódás körébe a vágást, és mit implikál szerinte a beállítás-ellenbeállítás vágási struktúra. Ha viszont megemlíti a sajátosan filmi megoldásokat, akkor érdemes volna ennek a szekvenciának a dinamikus kameramozgásait is vizsgálni, megmutatni, hogyan jelenik meg a mozgáson keresztül a robbanás szubjektív tapasztalata, hogyan készíti elő a rendező Freder azt követő látomását.

A második esettanulmány esetében már kevésbé kétséges, hogy milyen ideológiát kritizál a film szerzője. András Csaba nagy tudással mutatja be az *Antikrisztus* által felidézett és felforgatott metafizikai hagyományt, amely a nőt a természettel, a férfit a kultúrával azonosítja. A négy esettanulmány közül a Szerzőnek ebben sikerül legszorosabban végigkövetnie a lehetséges olvasatok fel- és leépülését a mű szerkezetében és ezen belül kitérnie egyes filmi megoldásokra (ilyen a nyitójelenet, a kórházban a vázára irányuló kameramozgás, a nőnek a természetbe való beleolvadását megteremtő vizuális megoldások pontos elemzése). A szoros retorikai olvasat részletesen feltárja a filmben túlbujánzó jeleket, kulturális kódokat, megkísérli értelmezni azokat, majd bemutatja azok ellentmondásait, amik végül is lehetetlenné teszik a mindenre kiterjedő értelmezéseket. A Szerző arra a konklúzióra jut, hogy a mű „ellenáll az értelmezésnek, ellenáll annak, hogy bármilyen szempontú olvasata akár ideiglenesen is nyugvópontra jusson” (117). A későbbiekben azonban a Doktorjelölt maga adja meg a narratíva egy lehetséges átfogó értelmezését, amikor konklúziójában a következőt írja: „A Férfit az Éden terében lejátszódó dráma során nem tud úrrá lenni a jelek burjánzásán, értelmezői apparátusa csődöt mond. Utóbbi ugyanakkor nem a női nem „transzcendens gonoszságának” vagy „természeti lényegének” bizonyítását szolgálja, hiszen a film értelmezői terében minden ilyesféle következtetés ingtag alapokon áll, mindegyik felől „kiskapuk” nyílnak saját antitéziseik felé”. (119) Vajon akkor nem az a az átfogó olvasat, hogy von Trier a racionalitásnak, a mindent uralni, operacionalizálni akaró észnek a kritikáját nyújtja a férfi vállalkozásának bukásán keresztül (mert persze a hagyományos metafizikai

gondolkodás bináris oppozícióját ironikusan működtetve a rációt a férfíhoz köti)? András Csaba rámutat az elbeszélés fokalizációjának problémájára (103.), felhívja a figyelmet arra, hogy még a nőhöz kötött képsorok esetében is lehetséges olyan értelmezés, hogy a férfi fantáziáit látjuk. Ha ezt a szerző által is felvetett értelmezést követjük, akkor a filmet olvashatjuk úgy, hogy a férfi tekintetén át látjuk a nőt, a természetet, míg a nő többnyire csak a tárgya ennek az elemző tekintetnek, aki eltúlzott formában – mint egy kísérleti alany – magára veszi a hagyományos metafizikai gondolkodás által rárótt szerepeket, viselkedésformákat. Végül is von Trier ironikus elbeszélése azt demonstrálja, hogy Férfi racionális (és megkockáztatom, feminista) látásmódján hogyan kerekedik felül a metafizikai hagyomány. Kérdéses, jól értem-e, hogy a Szerző elemzése erre a lehetséges „átfogó” értelmezésre fut-e ki (ami nem „fejt meg” minden egyes jelet és kulturális kódot, de elrendezi azokat, mint szükséges „fákat”, amik együttesen kiadják a jelek „sűrű vadonát”, hogy magam is a természet trópusaival éljek)? Akárhogy is legyen, az irónia fogalmának a Doktorjelölt által alkalmazott Paul de Man-i változata adekvát eszköz a von Trier által működtetett retorikai konstrukció leírásához.

A disszertáció esettanulmányai között *A grizzlyember* szolgál a legkevesebb meglepetéssel, amivel semmiképpen sem szeretném azt sugallani, hogy a fejezet elmaradna a többi vizsgálódás színvonalától. András Csabának sikerült olyan filmet választania elemzésre, amely a korábbiaktól eltérő természettel kapcsolatos retorikai sémát kritizál, ez pedig „az állatok antropomorfizáló reprezentációja a vadvilágot ábrázoló természetfilmek (*wildlife film*) hagyományában”. (123) A természetfilmek retorikájának feltárása a műfajt történetiségére is kitérő, lényegre törő elemzés. Ezek után *A grizzlyember* elemzésének sikerét abban látom, hogy Szerzője lényeglátóan azonosítja azokat a dokumentumfilmes eljárásokat, amelyekkel Herzog főhőse naiv – a természetfilmek retorikáját komolyan vevő, annak elcsábuló – antropomorfizációját kritizálja. A három eljárás, a szerkesztés, a kommentár és a kiegészítés közül az utóbbi kapcsán nyújtott értelmezése, nevezetesen a gleccser képsorának metaretorikai olvasata egészen eredeti, izgalmas belátásokhoz vezet. Ha azonban ezen a helyen Herzog bevett eljárása, hogy a tájképet belső tájként írja le és fogja fel, egyfajta metaretorikai funkcióval rendelkezik, amelynek az a célja, hogy rámutasson, a természetnek nincs előre adott értelme, hanem mi fűzünk hozzá értelmezéseket, akkor mit gondoljunk Herzog más filmjeiben a tájképek szerepéről? „A természet és a kultúra elválasztásához való ragaszkodás, valamint a természet „elidegenítése” vagy „elkülönösítése” az antropomorfizáció és a naturalizáció kettős mozgásának is gátat szab, és ezzel ellehetetleníti azt a retorikai logikát, melynek segítségével a társadalomról alkotott elképzelések számos

befogadó számára észrevétlenül öltöztethetők be a természet áruhájába” (146) – írja a Szerző. Kérdés azonban, hogy amikor a *Nosferatuban* a párás, fülledt, sík, állóvizekkel teli észak-német kisvárost állítja szembe Erdély zord, hegyvidéki tájaival két életforma láttelekeként, Herzog pszichológiai jelenség leírására használja a természetet metaforaként, vagy amikor a *Tanórák a sötétben* című filmjében az Öböl-háború utáni tájat az apokalipszis helyszínének láttatja, akkor ezeket a retorikai eljárásokat nem kell-e szintén a természet – meglehet, a konzervatív társadalmi felfogást erősítő naiv antropomorfizációtól nagyban eltérő – antropomorfizációjaként tekintenünk? Bár lehet erre az a válasz, hogy Herzog *A grizzlyemberben* egészen más retorikával él, mint előző alkotásaiban, a gleccser képsorának eredeti értelmezése kapcsán mégis felmerül a gyanú, hogy a filmrendező gyakori eljárását, a tájkép belső tájakhoz hasonlítását jogosan ruházza-e fel a Szerző ez esetben metaretorikai funkcióval, és akkor más filmekben is ekként kell-e értelmeznünk, vagy filmenként eltérő retorikai funkciót kap-e a természeti trópus?

Az utolsó esettanulmány támaszkodik lehangsúlyosabban a film technikai-stiláris elemzésére, lehetséges, hogy ezért is találtam az összes vizsgálódás közül legkevésbé meggyőzőnek. A Szerző a *Werckmeister harmóniák* esetében a – *Metropolishoz* hasonlóan – az adaptáció alapjául szolgáló regénnyel és annak retorikájával veti össze a filmet, vagyis a regényben leli fel azt a természettel kapcsolatos ideológiát, amelyet a film a maga retorikájával kritizál. A Szerző az elemzés egyik legfőbb állítását, hogy a regény és a film cselekményében egyaránt hangsúlyos szerepet kapott bárna az adaptáció során elvesztette allegorikus jellegét, elsősorban Krasznahorkai László saját korábbi regényét, Az ellenállás melankóliáját bíráló érvekkel támasztotta alá. A film felőli olvasat csak csekély mértékben támaszkodik a filmi elbeszélésre, elsősorban a materiális látás elképzelésére épül, vagyis arra, hogy a „Valuskára fokalizáló kameratekintet szemlélődése [...] a látottat puszta látványként látó puszta szemlélet (*blosse Anschauung*) felé tart” (153), majd konkrétan: „az eseményeket puszta látványként szemlélő kameratekintetről beszélhetünk, mely nem értelmezi a látottakat azzal, hogy a közelben lévő, analogikusan beépíthető látványok felé fordulna, vagy hogy a szereplők életterének részletein időzne.”(156). Ezen a ponton támadt a legnagyobb hiányérzetem az értekezéssel kapcsolatban. Először is a látvány analógián alapuló értelmezése a montázs vagy a – kameramozgás, mélységi kompozíció által létrehozott – belső montázs sajátja, s a kortárs filmművészetben nem túl gyakori jelenség. A látvány elsődleges értelmezését a rendezők általában a szereplők verbális, metakommunikatív úton kifejezett gondolati és érzelmi reakcióira bízzák. A kérdés tehát véleményem szerint nem az, hogy a *Werckmeister harmóniák* él-e a montázsszerű rendezői gondolkodással, hanem hogy beépíti-e

a karakterek megnyilvánulásaiba az általuk látottak értelmezését. A *Werckmeister harmóniák* említetlenül maradt jellegzetessége e tekintetben a főhős bizonyos fokú reflektálatlansága, hogy a klasszikus elbeszélésmód technikáitól eltérően a jelenet fokalizátoraként nem mindig értelmezi a látottakat, így a rendező a néző számára nyitottan hagyja a látvány értelmezését. Ugyanakkor a Valuskát alakító színész játéka, a szinkronizált hangja nem teljesen kiüresített, valamiféle érzelmi reakciót ad az általa látott eseményekre, nem pusztán anyagiságában szemléli azokat. Fontos mozzanat, hogy Valuska határozott kommentárt fűz a bálna látványához és az állat megtekintésekor megszólaló patetikus kísérőzene is aláhúzza a jelenség egyfajta lehetséges értelmezését. Másodszor a Doktorjelölt ugyanis nem bizonyítja meggyőzően a filmbéli materiális látás jelenségét. Ha jól értem András Csaba értelmezését, akkor a filmbéli képek „jelentéstelensége”, önmagában vett, tiszta materiális szemlélete mellett érvel, (bár azt elismeri, hogy a néző valószínűleg „nem képes elvonatkoztatni a trópusokon alapuló interpretációtól” – 170.o.), viszont egyetlen szekvenciának a részletekbe menő elemzésével sem támasztja alá, hogyan is működik ez a Valuska tekintetét átvevő sajátos kameratekintet. Az egyetlen valóban meggyőző filmpélda a *Kárhozat*-ból származik. A Szerző a *Kárhozat*-ot mégis inkább az értelmező, analógiaképző tekintettel jellemzi, jóllehet az általa felhozott direkt értelmező vágások, kameramozgások (pl. a kutyákhoz való hasonlítás) csak elvétve fordulnak elő a film szövetében. A materiális látás jelenségének alátámasztására a Szerző – részben Kovács András Bálint nyomán – a *Werckmeister harmóniák* bizonyos rendezői sajátosságait „a film képeinek minden eddiginél erősebb stilizáltságát” és a szereplők mozgásának erősebb koreografáltságát (154) hozza fel. Véleményem szerint ezek a jellegzetességek nem állnak maradéktalanul a filmre, ha azt a Tarr-életmű viszonylatában szemléljük. A filmképek a *Kárhozat*-ban jóval stilizáltabbak, a világítás egyértelműen rájátszik a film noir erős stilizáltságára, a lassú tempójú, bonyolult kameramozgások folyamatosan felhívják magukra a figyelmet (lásd az első képsor a csilléket bámuló Karrerrel, a szeretkezést mutató képsor a nő lakásában, a bárjelenet a nő énekével stb.). Ezekhez a körmönfont világítású és kameramozgású képekhez, az államszocializmus romjait magukba sűrítő építészeti terekhez képest a *Werckmeister harmóniák*-ban a kameramozgások egy-egy látványos kivételtől (amilyen a nyitóképsor) eltekintve hosszúságuk dacára kevésbé hatnak stilizáltak, mert – mint a Szerző rámutat – Valuskát követik, nem szakadnak el tőle, nem tesznek szert önálló minőségre, mint tették a *Kárhozat* esetében. A világítás is kevésbé hivalkodóan stilizált, bár a fény-árnyék kontrasztok karakteresek, ami pedig a látványvilágot illeti, egy magyarországi kisváros (Baja) valóságos helyszínére épülő, valóságosnak ható (s a *Kárhozattal* szemben nem világvége utáni) tereket láthatunk. A másik problémám ezekkel a

rendezői jellegzetességekkel, hogy véleményem szerint ellentmondanak a materiális látás koncepciójának. A stilizáltság és a koreografáltság erős szerzői önreflexiót von maga után és értelmezésre késztet, nem pedig kikapcsolja a nézőben a retorikai alakzatok keresgélését. „A film a dolgok materiális jelenlétét szegezi szembe a metaforikus jelentésükkel” (171) – írja a Szerző, jóllehet a *Werckmeister harmóniákból* többnyire hiányzik a *Kárhozatra* vagy a *Sátántangóra* jellemző hosszú elidőzés a tárgyi részleteken, mely rendezői megoldás valóban a tárgyak, testek materiális jelenlétére hívják fel a figyelmet anélkül, hogy jelentést tudnánk vagy akarnánk tulajdonítani nekik.

Az összefoglalásban a Szerző egy-egy címkével ellátott műveletre hegyezi ki azokat a retorikai stratégiákat, amelyeket az esettanulmányokban azonosított. A négy művelet tudatosan nem ad ki teoretikus teljességet, ahogy a négy film sem próbál valamiféle (film)történeti narratívát nyújtani a természet tropológiájához, a négy lehetséges stratégia mégis elégséges ahhoz, hogy utakat fektessen le a kulturális produktumok retorikai elemzői számára, valamint kijelölje a kutatás irányait a retorikaelmélet szakembereinek az ellenszegülés további műveletek feltárásához. A bírálatom végén fontosnak tartom kiemelni az értekezés gondos fogalmazását, a beszédmód tisztaságát, a szöveg jó stílusát és szellemes címadásait, a nyelvhelyességet és a helyesírást (elvétve találni csak elütést a szövegben).

Összességében András Csaba értekezését kiválóan megírt, a szakirodalmak és a filmek gondos tanulmányozása nyomán lényeges eredeti megállapításokra jutó tudományos szövegnek tartom, amelyet nyilvános védésre javaslok.

Dr. habil. Stóhr Lóránt
egyetemi docens
Színház- és Filmművészeti Egyetem

Budapest, 2017. október 19.

5. Válasz az opponensi véleményekre

Őszintén köszönöm opponenseimnek, Kalmár Györgynek és Stóhr Lórántnak azt az elmélyült figyelmet, mellyel doktori disszertációm felé fordultak. A bírálatok megerősítő és támogató megjegyzései kutatásaim folytatására ösztönöznek, az értékes kritikai észrevételek pedig komoly segítséget nyújtanak majd abban, hogy dolgozatom szerkezetét, elméleti előfeltevéseit és egyes megállapításait újragondoljam, reflektáltabbá tegyem és korigáljam.

Opponenseim mindegyik megjegyzését releváns és építő kritikának találtam. A továbbiakban azokra a kritikai megjegyzésekre reagálok majd hosszabban, melyeket a legfontosabbnak éreztem. Amennyiben a válaszom után sor kerül további vitára, úgy örömmel kifejttem az álláspontomat részletesebben azokról a kérdésekről is, melyeket ebben a szövegben nem volt lehetőségem hosszabban tárgyalni.

Kalmár György opponensi véleménye elsősorban a dolgozat elméleti előfeltevéseire, módszertanára és szerkezetére vonatkozóan fogalmazott meg észrevételeket; Stóhr Lóránt bírálata a disszertáció esettanulmányainak interpretációira koncentrál. Ezért válaszomban először Kalmár György elméleti felvetéseire reagálok, majd az esettanulmányok sorrendjében, párhuzamosan válaszolok a bírálóknak az értelmezések kapcsán megfogalmazott észrevételeire.

Kalmár György a dolgozat szerkezetére vonatkozó bírálata – a disszertációmban megfogalmazott önkritikával összhangban – kiemeli a szöveg laza koherenciáját, és nagyon élvezetes stílusban írja le a dolgozat „mániákus” szemléletét, melynek hatására „a megfogalmazott kérdések és célkitűzések néhol átmenetileg elvesznek a diskurzus sűrűjében”. Öröm volt olvasni az ezekkel a sajátosságokkal kapcsolatos jóindulatú bírálatot, mely e vonások pozitív hozadékainak csaknem akkora figyelmet szentel, mint az ezek kapcsán felmerülő problémáknak. Mára – a disszertáció befejezésétől való időbeli távolságnak köszönhetően – én is világosabban látom, hogy miként lehetett volna ezeket a „gyermekbetegségeket” orvosolni; a bírálat pedig hasznos tanácsokkal szolgál arra nézve, hogyan tehetném a szöveget koherensebbé és letisztultabbá.

Köszönöm azokat a megjegyzéseket is, melyek az elméleti háttér kiegészítésére tesznek javaslatot. Egyetértek azzal, hogy a bevezetőben illene több figyelmet szentelnem az ideológiakritikai szempontrendszer mozgó filmelmélet, a Frankfurter Iskolához köthető kritikai elmélet és a kritikai kultúrakutatás a disszertáció szempontjából releváns szövegeinek.

Ezen irányzatok és diskurzusok eddigi háttérben tartása a szempontrendszerem érvényesítését szolgáló döntés volt. Úgy éreztem, ha még több elméleti írással gazdagítom a bevezetőt, és ha a dolgozat fókuszát még inkább kiterjesztem a „szélesebb kulturális, mediális, gazdasági és intézményi körülmények” vizsgálatára, azzal a disszertáció végképp túlságosan széttartóvá válik. Emellett belátom, hogy akkor is jeleznem kellene ezek relevanciáját, ha nem foglalkozom velük kimerítően.

Megfogadom a tanácsot, hogy szenteljek nagyobb figyelmet az első esettanulmányok esetében a médiumspecifikus szempontoknak. Osztom bírálóm szellemesen megfogalmazott álláspontját a tudományos szövegekkel kapcsolatos totalizáló elvárások kapcsán, és mélyen egyetértek a „tudomány-gép egyértelmű jelentéseket előállító, száraz, öröm és inspiráció nélkül írott termékei” kapcsán megfogalmazott nézeteivel is. Opponensem nagyon pontosan meghatározta azt a szemléletet, mely a disszertációmot jellemzi. Csupán egyetlen felvetéssel kapcsolatban éreztem úgy, hogy álláspontom további tisztázásra szorul – azért is, mert ez a kritikai észrevétel a bírálatban több ponton is megjelenik, több bíráló megjegyzést is megalapoz.

Kalmár György úgy véli, „maga a dolgozat nem feltétlenül a dekonstrukció vagy posztstrukturalizmus »szellemében« íródott”, és többször hangsúlyozza, hogy a disszertáció olykor – például az alkotói „programok” elfogadásával, a „műalkotás” terminusával, bizonyos alapvető fogalmi ellentétek „tisztán tartásával”, vagy a dekonstruktív értelmezésekre jellemző újabb „reflexív rétegek” bevezetésének hiányával – ellentmondásba kerül a „posztstrukturalista megközelítés legfőbb törekvéseivel” és a „dekonstrukció paradigmájával”. A bírálat számos kritikai észrevétele arra mutat rá, hogy az elméleti alapot jelentő szemléletmódból olyasmi következne, amit a dolgozat nem tartalmaz. E megjegyzések főképp arra világítottak rá számomra, hogy a dolgozatom alaposan körbebástyázott bevezetőjében elmulasztottam kellő alaposággal tisztázni, hogy ezekkel az ellentmondásokkal tisztában vagyok, és a disszertáció szemlélete tudatos döntések eredménye.

Termékenynek tartom a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció belátásait és módszereit, meglátásom szerint azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a széksziszt, mellyel ezekhez az elméletekhez a kortárs kritikai diskurzus viszonyul. Ebben a diskurzusban ma sokan úgy vélik, a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció teoretikus szinten „megágyazott” a jelenünk olyan aggasztó társadalmi jelenségeinek, mint például az értékrelativizmus, az irónia és a cinizmus mindent átható elterjedése, a „post-truth” társadalom kialakulása, stb. Utóbbiakkal a legkevésbé sem értek egyet, meggyőződésem,

hogy az ilyen vádak megfogalmazói figyelmen kívül hagyják ezen elméleti paradigmák számos aspektusát. Ennek bizonyításához – úgy vélem – az ezekben az elméletekben rejlő emancipatorikus és kritikai potenciál felmutatása a legjobb módszer. Értelmezésemben ez a törekvés felismerhető Terry Eagleton ideológiaelméleti monográfiáiban és *After theory* című kötetében is. Barthes és de Man baloldali interpretátorainak munkáit azért tartom irányadónak, mert segítenek abban, hogy ne pusztán a saját diskurzusuk felől szemléljük ezeket a szerzőket.

Kalmár Györgynek igaza van abban, hogy a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus apparátusait nem autentikus módon, hanem gyakran azok eredeti elméleti háttéréből és a szerzők későbbi munkáinak kontextusából kiszakítva alkalmazom. Nagyrészt egyetértek a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció elméleti belátásaival, és felismerem azokat a pontokat, ahol saját értelmezéseim dekonstruálhatóak lennének. Úgy vélem azonban, hogy legitim (reflektáltan ideologikus) álláspont úgy dönteni, hogy társadalmi szempontból bizonyos konstrukciók jobbak más konstrukcióknál. Meglátásom szerint termékeny lehet olyan értelmezői apparátust működtetni, amely megáll a tudatos és invenciózus önfelszámolás egyik lépcsőjén, és amely áthelyezi posztstrukturalizmus és a dekonstrukció kritikai fókuszait. Mindez a szememben nem jelenti a posztstrukturalizmus előtti értelmezői nyelvhez, vagy – utalva a bírálóiban újrafogalmazott Krasznahorkai-idézetre – az „átfogó értelem” kereséséhez való visszatérést; de azt sem jelenti, hogy megelégedhetnénk az „átfogó értelem” hiányának ismétlődő bejelentésével. Ehelyett azt jelenti, hogy ezt az „átfogó értelmet” nem keresünk vagy tagadunk, hanem *csinálnunk* kell. Ez az a posztstrukturalista alapokon álló, elkötelezett konstruktivista nézőpont, melynek szellemében a disszertációm született.

Amennyiben a dolgozat könyvvé válik, úgy sokkal nagyobb hangsúlyt kell majd fektetnem ennek tisztázására. Emellett megértem, hogy az enyémnél jóval „autentikusabb” posztstrukturalista vagy dekonstruktív nézőpontból mi kifogásolható ebben a gyakorlatban, és hogy egy igazán elkötelezett (jobb híján alkalmazva ezt a terminust) „posztmodern” kutatónak – Karinthy szellemes megállapítását újrakontextualizálva – akár úgy is tűnhet, hogy én a krumplinak a virágát fogyasztom a gyökere helyett. Köszönöm Kalmár Györgynek, hogy rávilágított erre a problémára, és lehetőséget adott arra, hogy közelítésmódomat reflektáltabbá tegyem.

A következőkben áttérek az esettanulmányokhoz fűzött észrevételekre. Külön köszönettel tartozom Stóhr Lórántnak azért, hogy – miként az Kalmár György opponensi véleményében is szóba kerül – a szó legszorosabb értelmében vett „filmes” szakemberként, a

dolgozatom sokféleségéből adódó diszciplináris távolság ellenére ilyen nyitottan viszonyult az értelmezésemhez. A bíráló támogató megjegyzései nagyban megerősítettek interpretációs módszerem legitimitását illetően.

Stöhr Lóránt bírálatában a *Metropolis* elemzését érintő első kritikai észrevétel arra hívja fel a figyelmemet, hogy a regény és a film kontextusának vizsgálatakor érdemes volna a *völkisch* ideológia mellett nagyobb hangsúlyt fektetni a korszak kulturális háttérének más elemeire, például Oswald Spengler *A Nyugat alkonya* című szövegére. A kritikát jogosnak érzem; a későbbiekben a fejezet központi állítását egy valamivel szélesebb körű eszme- és ideológiatörténeti korrajz segítségével fogom alátámasztani. Amennyiben elsősorban nem az ideológiai, hanem a motivikus kapcsolatra helyezük a hangsúlyt, úgy elfogadom Anton Kaesnek a bírálóm által figyelmembe ajánlott érvelését, aki Langot „a film Oswald Spenglerének” tekinti (169.). Újraolvasva *A Nyugat alkonyának* releváns részeit, én is számos párhuzamra ismertem. Mindemellett jelenleg úgy gondolom, hogy a fejezet központi állítása a szükséges kiegészítések mellett tartható marad. A hasonlóságok ellenére Harbou poétikáját sokkal organicistábbnak látom Spengler szemléleténél (aki számos alkalommal elhatárolódott a *völkisch* szemlélettől); Lang filmje pedig mintha más elveket követne, mint amiket *A Nyugat alkonyának A gép* című alfejezetében olvashatunk, különös tekintettel a „kéz”, vagyis a proletariátus szerepére.

Mindenképpen megfogadom a tanácsot, mely szerint érdemes lenne Harbou és Lang együttműködésének más produktumait is megvizsgálni. A robotnő elemzésének azért nem szenteltem több teret, mert úgy vélem, Andreas Huysen olvasata illeszkedik az írásomhoz, és megerősíti azt. A későbbiekben nagyobb figyelmet szentelek a robbanás-jelenet filmnyelvi megoldásainak, a film gépábrázolását pedig a korszak szocialista ikonográfiájának kontextusában vizsgálom majd, ezzel erősítve a fejezet ideológiakritikai következtetéseit. Meggyőződésem, hogy a mechanikus és az organikus retorikai logikák különbsége alapvetően meghatározza a korszak ideológiai tájképét; ez a dolgozat későbbi változataiban alaposabb kifejtésre szorul.

Abból a szempontból is tanulságos volt számomra Stöhr Lóránt olvasata, hogy a német fasizmus vizsgálatának nagyobb jelentőséget tulajdonít a dolgozat érvelésében, mint amennyit annak szánni szerettem volna. Be kell látnom, hogy a *Mein Kampf* részleteinek aprólékos elemzésével eltérítem az olvasóimat, a fasizmus logikája a kellesténél nagyobb súlyt kap a szövegben. A későbbiekben hangsúlyosabbá teszem, hogy Lang *Metropolis*a nem egyenesen a német fasizmus, hanem a regény – a fasizmus által később megörökölt – *völkisch* szemléletével áll szemben.

Kalmár György a *Metropolis* értelmezésével kapcsolatban megfogalmazott kritikájában felhívja a figyelmet a korabeli filmek természetábrázolási stratégiáira, hangsúlyozva, hogy a korszakban nem volt bevett gyakorlat a természet nem-díszletszerű, realista reprezentációja. Ezzel teljesen egyetértek, a kérdést a dolgozat könyvváltozatában részletesebben is tárgyalni fogom. Tény, hogy az ábrázolásmód valóság-hatása” történetileg szituált sajátosság. Dolgozatomban arra koncentráltam – és a későbbiekben ezt egyértelművé teszem –, hogy a filmbeli kertek elsősorban nem vizuális sajátosságaikból adódóan tűnnek konstruálnak (ez valóban csak a mai néző viszonya felől szemlélve releváns), hanem allegorikus jellegük miatt.

Az *Antikrisztus* kapcsán Stóhr Lóránt fő kérdése, hogy a fejezetből nem bontakozik-e ki olyan látens, átfogó értelmezés, mely – a film önfelszámoló és ellentmondásos poétikája ellenére – viszonylag koherens keretbe rendezi a látottakat. A bíráló felteszi a kérdést, hogy interpretációm nem arra a megállapításra fut-e ki, mely szerint a film „azt demonstrálja, hogy a Férfi racionális [...] látásmódján hogyan kerekedik felül a metafizikai hagyomány”. Úgy látom, ez a film legerősebb olvasata, de – miként azt a bíráló is sugallja – megközelítesemben ez korántsem lehet „végső”, mindent megmagyarázó olvasat. Könnyen elképzelhetünk olyan értelmezést is, mely a vonaton zajló hipnózisjelenetből kiindulva azt állítja, hogy a Férfi valójában csak a Nő fantáziájában létezik; és ha a Férfit a diegézis szintjén valóban létező karakternek tekintjük, akkor sem lehetünk biztosak a „metafizikai hagyomány” státuszát illetően. Noha tehát valóban a fenti megállapítást tartom a film leginkább tartható „átfogó” értelmezésének, az esettanulmány végkövetkeztetésében nem akartam felszámolni az ezzel kapcsolatos ambiguitásokat és antinómiákat.

Kalmár György a fejezetben felhasznált szakirodalmakra vonatkozóan felveti, hogy azok többsége „a feminizmus második hullámához tartozik”, melyek „esszencializmusa” a patriarchális hagyomány szemléletét tükrözi. Utóbbival határozottan egyetértek, és a kérdés kapcsán osztom a bíráló „*A női test igazsága*” című kötetében megfogalmazott álláspontját. Eszerint a 80-as évektől „a nő» sok filozófiai és művészeti próbát megélt kategóriájára – az európai posztstrukturalista elmélet hatására – egyre többen tekintenek gyanakvással, mint egy lényegelvű, fallocentrikus metafizikai gondolkodás politikailag inkorrekt termékére” (215.). Disszertációmban egyrészt azért támaszkodtam a feminizmus második hullámának szakirodalmaira, mert – ahogy azt a bíráló megállapítja – von Trier filmje „önreflexív módokon színre viszi” ezeket az írásokat. Másrészt úgy gondolom, noha e szövegek egyes aspektusai fölött elméleti szempontból valóban eljárt az idő, az ideológiakritikai szempontból releváns közgondolkodás nem tart lépést a kérdés kapcsán releváns filozófiai fejleményekkel.

Vagyis lehet, hogy Sherry B. Ortner egyes megállapításai esszencializáló jellegűek, de a „természet” és a „nő” fogalmainak diszkurzív összekapcsolása továbbra is a legjelentősebb lebontásra váró ideológiai sémák egyike. Kalmár György javaslatával összhangban az alfejezet végén artikulálom majd a saját szempontrendszerem és az idézett írások szemlélete közötti távolságot.

Stöhr Lóránt *A grizzlyember* című film olvasatához megfogalmazott bírálata – miként azt az opponens is előrevetíti – a rá adható válaszat is tartalmazza. Herzog filmjeiben a tájképek számos különböző céllal épülnek be a filmek poétikájába, és ezek a stratégiák metaretorikai szempontból akár ellentmondásba is állíthatók egymással. Számomra *A grizzlyember* és a természetfilmek antropomorfizációs gyakorlatainak viszonya volt a legfontosabb kérdés, de ha Herzog természetábrázolása állna a fejezet fókuszában, akkor valóban a gleccser jelenetének vizsgálata lehetne az a pont, ahol a rendező többi filmjét is bevonhatnám az értelmezésbe. A gleccser ábrázolásának sémája ugyanakkor szerintem egészen másképp funkcionál *A grizzlyember* egészének kontextusában, mint a rendező más filmjeiben. Vagyis a film retorikai kontextusa teremti meg annak az olvasatnak a lehetőségét, melyet a jelenet kapcsán vázoltam. A kérdésre, hogy a bírálatban említett képeket tekinthetjük-e a természet antropomorfizációjának, én nemleges választ adnék. Megközelítésemben, amikor a természeti tájkép kulturális sémákat visz színre, vagy amikor az apokalipszis tereit idézi, akkor *allegorikus* retorikai logikákról van szó, melyet retorikaelméleti szempontból el kell határolnunk az antropomorfizációnak a szövegben bemutatott működésmódjától.

Köszönöm Stöhr Lórántnak a *Werckmeister harmóniák* elemzéséhez fűzött észrevételeit, melyek izgalmas kérdések átgondolására adtak lehetőséget. Egyetértek azzal, hogy Valuska érzelmi és verbális reakciói arról árulkodnak, hogy ha részlegesen is, de értelmezi a látottakat; ahogyan azzal is, hogy a stilizáltság fokát több szempontrendszer alapján is megítélhetjük, melyek különböző eredményekhez vezetnek. Célszerű lesz ennél a résznél „a stilizáltság” helyett a stilizáltság különböző *módjairól* beszélnem.

Máshogy látom azonban a kameramozgás és a megjelenített tárgyak jelentésségének összefüggéseit, mint bírálom: értelmezésemben a folyamatosan mozgó, a tárgyak felszínén tovasikló kameratekintet sokkal kevesebb kifejezőerőt ró a tárgyakra, mint a mozdulatlan kamera és a hosszú elidőzés. Utóbbi alátámasztására szolgált volna az a rész, ahol bemutatom Jarmo Valkola álláspontját a fotó és a film viszonyáról. A későbbiekben talán Roland Barthes *Objektív irodalom* című esszéje lehet a segítségemre abban, hogy amellettt érveljek: a mozgásban lévő kameratekintet csökkenti a tárgyakra háruló figuratív jelentőséget.

Végül Stóhr Lóránt bírálatából megértettem, hogy a „materiális látás” fogalmának bevezetését még reflektáltabbá kell tennem. Ez alatt semmi esetre sem egy konkrét jelenségre vagy egy világosan azonosítható ábrázolásmódra gondoltam; a „materiális látás” fogalmát sokkal absztraktabb értelemben, metaforaként használtam. A materiális látás számomra olyan hipotetikus, jó eséllyel lehetetlen szemlélődési mód, mely felé a film *tart*, de melyet értelemszerűen nem érhet el. Ezért gondolom úgy, hogy nem lehet „kimutatni” egy jelenet vizsgálatával, hanem az adaptált szöveg és a film viszonyában ismerhető fel. Az opponensi vélemény szempontjai alapján lehetőségem lesz ezt a későbbiekben pontosabban kifejezni.

Az opponensi vélemények felvetései nem pusztán a doktori disszertáció könyvváltozattá formálásában inspiráltak. A terveim között szerepel, hogy a későbbiekben újabb, a disszertációtól független tanulmányokat is írok olyan kérdésekről, mint a kameramozgás filmnyelvi leírásban betöltött retorikai jelentősége vagy a valószerűség kódjainak alakulása a filmes természetábrázolás kontextusában. Bízom benne, hogy az elkövetkező évek során publikált kutatási eredményeimmel és a disszertáció végleges változatával sikerül majd megszolgálnom azt a bizalmat, melyet opponenseim az eddigi munkám alapján megelőlegeztek számomra. Még egyszer köszönöm a bírálatukat, valamint a bizottság munkáját és a hallgatóság megtisztelő figyelmét.

András Csaba

Pécs, 2018.01.15.

6. Szakmai önéletrajz

MTMT adatlap (azonosító: 10035355):

https://vm.mtmt.hu/search/slist.php?nwi=1&initd=1&ty_on=1&url_on=1&cite_type=2&orderby=3D1a&location=mtmt&stn=1&AuthorID=10035355

Academia.edu adatlap:

<https://medbiotech.academia.edu/CsabaAndr%C3%A1s>

Tanulmányok

Általános iskola és gimnázium

1995–2003 Würtz Ádám Általános Iskola, Tamási
2003–2007 Bonyhádi Petőfi Sándor Evangélikus Gimnázium és Kollégium, Bonyhád

Egyetem

2007–2010 PTE BTK, **Magyar alapszak (BA)**
irodalomtudomány szakirány
Az oklevél minősítése: *kitűnő*

2010–2012 PTE BTK, **Magyar nyelv és irodalom mesterképzési szak (MA)**
irodalomtudomány szakirány
Az oklevél minősítése: *kitüntetéses*

2012–2018 PTE BTK, **Irodalomtudományi Doktori Iskola,**
Irodalomtudományi Doktori Program
Képzési forma: *ösztöndíjas*

Külföldi tanulmányok

2013-14/1., Erasmus program, University of Jyväskylä, Finnország

Nyelvvizsgák

2005 - EURO középfokú komplex nyelvvizsga (angol)
2012 - TELC felsőfokú komplex nyelvvizsga (angol)
2017 - PTE BTK Idegennyelvi Szaknyelvoktató Központ – Szaknyelvi nyelvvizsga (német)

Munkahelyek

2016. április–augusztus: *Pécs-decentrum Kulturális Egyesület*, kulturális szervezőasszisztens
2016 decemberétől: *Kerényi Károly Szakkollégium*, vezetőtanár
2017 februárjától: *PTE BTK, Kari Hivatal*, ügyvivő szakértő
2017 szeptemberétől: *PTE BTK, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék*, óraadó

Díjak, ösztöndíjak

2011-12. **Köztársasági ösztöndíj**

2012-15. **PhD ösztöndíj** (PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola)

2012. **Logos-díj** (Kerényi Károly Szakkollégium)

2009-10/1., 2010-11/1., 2010-11/2., 2011-12/1., 2011-12/2., 2012-13/1.

Szakmai, intézményi, tudományos ösztöndíj, PTE BTK

2013-14/1. **Erasmus ösztöndíj**, University of Jyväskylä, Finnország

2014. október, **Campus Hungary Ösztöndíj**, egyéni, rövid tanulmányút, Prof. Martin McQuillan – Kingston University, London

2016. szeptember – 2017. június, **Új Nemzeti Kiválóság Program**, doktorjelölti ösztöndíj

2017. szeptember – 2018. január, **Politikatörténeti Intézet – Társadalomelméleti Műhely**

Egyetemi kurzusok

2009-2014. Hét előadás a *Moziban, képernyő előtt* kurzuson, filmek kapcsán.

2011-12/1. *Az ellopott Borges* (szeminárium)

2011-12/2. *Narratív fordulat, narrációs érdekességek* (szeminárium Kisantal Tamással és Csöngé Tamással)

2013-14/2. *Amerikai irodalomtudományos dekonstrukció – Paul de Man irodalomelmélete* (levelezős szeminárium)

2014-15/1. *Irodalomtudományi proszeminárium*, (levelezős szeminárium Pálffy Eszterrel)

2016-17/2. *Poétika és narratológia* (előadás Böhm Gáborral)

2017-18/1. *Sensus műhelyszeminárium* (szeminárium Orbán Jolánnal)

2017-18/1. *Magasművészet és tömegkultúra – A krimi* (szeminárium)

2017-18/1. *Magasművészet és tömegkultúra – Filmek, sorozatok, videojátékok* (szeminárium)

2017-18/1. *Irodalomtudományi proszeminárium* (levelezős szeminárium)

Szakmai közéleti tevékenység

Szakmai csoportok

2008 óta: *Sensus csoport / Sensus Műhely*

2011-2013: *Film-Virage Kulturális Egyesület*

2010-2014: a *Moziban, képernyő előtt* kurzus diák oktatógárdája

2017-től: *Politikatörténeti Intézet – Társadalomelméleti Műhely*

Szakkollégiumi tagság és tisztségek

2010-11./2., 2011-12./1., 2011-12./2., Kerényi Károly Szakkollégium – rendes tagság

2010-11./2. Az Ellenőrző Biztosság tagja

2010-11./2. Az Annona Szerkesztőbizottságának tagja

2012-13./1., 2012-13./2., 2014-15./1., 2014-15./2. – A Kerényi Károly Szakkollégium mentora

2016-17./2., 2017-18./1., Kerényi Károly Szakkollégium, vezetőtanár

Demonstrátori tevékenység

2011-12/1. PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

2011-12/2. PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

Bizottsági tagság

2013-15. Pályázati és Ösztöndíj Bizottság, PTE BTK

Olvasószerkesztői tevékenység:

Orbán Jolán - Fenyvesi Kristóf (szerk.): *Érzéki tapasztalat és kritikai gondolkodás – Nietzsche Symposium – A tragédia születése 140. évfordulója alkalmából*, Jelenkor kiadó, Pécs, 2012.

Gimesi László (szerk.): *A Pécsi Tudományegyetem informatikai fejlesztésének története*, PTE TTK, Matematika és Informatika Intézet, Informatikatörténeti Kutatócsoport, Pécs, 2017.

Tudományos ismeretterjesztő előadások

Bevezetés a ludológiába

Lotz János Nyári Diákegyetem, Bonyhád, 2013.

Bevezetés a számítógépes játékok tudományába

KerényiKözép, Pécs, 2014.

Mit vizsgál a „Game Studies”? – *Bevezetés a számítógépes játékok tudományába*

PENdroid tehetségkutató verseny, Nagykanizsa, 2014.

Amire a számítógépes játék képes, de a film és a regény nem

PENdroid tehetségkutató verseny, Nagykanizsa, 2016.

Lars von Trier: A nimfomániás

Faluhelyi Krisztiánnal közösen, „Eltérülő nemiség” konferencia, Pécs, 2016.

Kerekasztal-beszélgetések

Sensus-Est – Könyvbemutató

Kerekasztal-beszélgetés az *Érzéki tapasztalat és kritikai gondolkodás* c. kötetéről
Pécs, 2012. december 12. – Orbán Jolán, Fenyvesi Kristóf, Kálmán C. György, Bene Adrián,
Böhm Gábor, András Csaba

Kritikai Reggeli

Kerekasztal-beszélgetés Shane Carruth *Upstream Color* című filmjéről
Pécs, 2014. április 30. – Ferenczy Zsófia, Csöngé Tamás, Kocsis Árpád, András Csaba

Örkény a Teraszon

Filmvetítés és beszélgetés Örkény-adaptációkról
Pécs, 2014. május 21. – Lénárd Kata, Bacskai Brigitta, Volger Eszter, András Csaba

Kritikai Szalon – IX.

Kerekasztal-beszélgetés Havasréti József *Űrérzékeny lelkek* c. regényéről
Ördögkatlan Fesztivál, Kisharsány, 2014. augusztus 9. – Vilmos Eszter, Szolláth Dávid,
Kisantal Tamás, András Csaba

Értéktelen mert populáris? Populáris mert értéktelen?

Kerekasztal-beszélgetés Bárány Tibor *A művészet hétköznapjai* c. kötete kapcsán
Budapest, 2014. szeptember 11. – Angyalosy Eszter, Turi Tímea, Szécsi Noémi, Bárány Tibor, András Csaba

A perifériáról a centrum 4. – kötetbemutató

Könyvbemutató *Az irodalomtudomány műhelyei* programsorozat keretében.
Pécs, 2014. november 10. – V. Gilbert Edit, Vöő Gabriella, Kurdi Mária, Bús Natália, András Csaba

Kerényi Filmklub a Magyaros Szakhéten

Kerekasztal-beszélgetés a *Werckmeister harmóniák* c. filmről.
Pécs, 2015. április 29. – Bagi Zsolt, Zsupos Norbert, András Csaba

Kritikai Szalon – XVIII.

Kerekasztal-beszélgetés Michel Houellebecq *Behódolás* c. regényéről
Pécs, 2015. október 8. – Selyem Zsuzsa, Z. Varga Zoltán, Kocsis Árpád, András Csaba

Konferencia-előadások

VIII. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia,

Szabadka, 2009., Humán I. szekció

A főkönyvtáros vallomásai – A tér és a szöveg kérdései Borges Bábeli könyvtár című novellájában

KTDK, 2010., 2. hely

PTE BTK KTDK, Pécs, Magyar és világirodalom szekció

Tükröződések – A tér és a szöveg kérdései Borges Bábeli könyvtár című novellájában

IX. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia, 1. hely

Újvidék, 2010., Humán II. szekció

Tükröződések – Az olvasó beletükröződése Borges novelláiba

A Kerényi Károly Szakkollégium konferenciája,

Pécs, 2011. Irodalomtudomány szekció

Három labirintus – Az önreflexió alakzatai Jorge Luis Borges prózájában

X. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia, 1. hely

Újvidék, 2011., Plenáris diákelőadás

Valóság helyett valóságok – Szimuláció, önreflexivitas és medialitás az ezredforduló virtuális valóság-filmjeiben

III. Nemzetközi IX. Országos Interdiszciplináris Grastyán Konferencia, 1. hely

Pécs, 2011., Bölcsészet és irodalomtudomány szekció

Kohlhaas és Coalhouse – Hypertext egy történelmi regényben

OTDK, 2011., 2. hely

XXX. OTDK, Eger, Irodalomtudomány szekció

Tükröződések – A tér és a szöveg kérdései Borges Bábeli könyvtár című novellájában

KTDK, 2012., 1. hely

PTE BTK KTDK, Pécs, Kommunikáció és médiatudomány szekció

Valóság helyett valóságok – Mise en abyme-jellegű struktúrák az ezredforduló szimulált valóságokat bemutató filmjeiben

KTDK, 2012., 1. hely

PTE BTK KTDK, Pécs, Idegen nyelvű irodalom szekció

„Csak a történet létezik” – A Ragtime poétikája és politikája

XI. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia, 1. hely

Szabadka, 2012., Humán III. szekció

Az összeesküvés-elméletek poétikája – Intencionalitás és referencialitás irodalmi szövegek és a „világ” olvasásakor

Irodalom, test, emlékezet – Nemzetközi konferencia,

Babes-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalomtudományi Intézet, Kolozsvár, 2012., „Az erőszak poétikái” szekció

A film, ami menekül a jelentés elől – Lars von Trier Antikrisztusa

A Kerényi Károly Szakkollégium konferenciája,

Pécs, 2012., Irodalomtudomány szekció

Freud és Jung a Szerelem Alagútjában – Az anekdoták szerepe E. L. Doctorow Ragtime című regényében

IV. Nemzetközi X. Országos Interdiszciplináris Grastyán Konferencia, 1. hely

Pécs, 2012., Angol irodalom szekció

Alex útja a (könyvbéli) könyvből a (filmbéli) filmbe - Az önreflexió adaptációja Kubrick Mechanikus narancs című filmjében

IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia

Pécs, 2012., „Filmbeli nemek pszichoanalitikus olvasatai” szekció

Freud halott, nem igaz? – Lars von Trier Antikrisztusának pszichoanalitikus olvasata

Test – kultúra – medialitás Konferencia,

PTE IGYK, Szekszárd, 2012.

A testeink „ott vannak, ahol hagytuk őket” – A test reprezentációja Cronenberg Existenzében

A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapja, Pécs, 2012.

Az értelmezés és a „referenciális mánia” – Vladimir Nabokov Jelek és jelképek című novellája körül

II. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia

Pécs, 2013., Irodalomtudományi szekció. „Best Oral Presentation” – a legjobb előadásnak járó díj a bölcsészettudományok körében

Játékba ágyazott ideológia – A flash-játék mint propagandaeszköz

Rhetoric as Equipment for Living – Kenneth Burke, Culture and Education

Belgium, Gent, 2013., „Languages of Power” szekció

The Interpretation and the 'Referential Mania' – The Poetics of the Conspiracy Theories

Pannon Tudományos Nap,

MTA PAB, MTA VEAB, Nagykanizsa, 2014.

Játszunk vagy értelmezzünk? – A radikális poétikai innováció lehetőségei a számítógépes játékok területén

Kerényi Műhelynapok, nemzetközi konferencia, Pécs, 2014.

Moloch, a gépszörny – A Metropolis filmnyelvi sajátosságai

Tehetséges Fiatal Kutatók Fóruma II.

Kolozsvár, 2014.

Ellenállás Paul de Mannak

Kerényi Károly Szakkollégium Mentorkonferencia, Pécs, 2015.

Nem tudják, de beszélnek – Paul de Man retorika-koncepciójának ideológiakritikai jelentőségéről

Időértelmezések a magyarságtudományokban

A doktoriskolák V. nemzetközi magyarságtudományi konferenciája

Pécs, 2015.

Entrópia – A Werckmeister harmóniák defigurációs stratégiái

Látványpoétika, akusztika, szociodinamika – Társzművészeti diskurzusok,

Híd Konferencia, Újvidék, 2016. (Egy korábbi előadás megismétlése felkérésre.)

Entrópia – A Werckmeister harmóniák defigurációs stratégiái

Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés

Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának 1. narratológiai konferenciája, Budapest, 2016.

A materiális kameratekintet – A Werckmeister harmóniák retorikája

Az állam- és posztoszocializmus kritikája

A Láthatatlan Kollégium nemzetközi szakkollégiumközi konferenciája, Kolozsvár, 2016.

Lehet-e számítógépes játékot csinálni A tőkéből? – Rövid áttekintés az „elkötelezett” játékokról

Derrida Lectures 2017 – In Memoriam Jacques Derrida

Pécs, 2017.

Ideology in the Wild: Some Remarks on the Nature–Culture Distinction

Leírás – Komparatiztikai konferencia,

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatának nemzetközi konferenciája, Pécs, 2017.

Tájkép Ikarosz bukásával – A leíró filmnyelv poétikai funkciói Tarr Béla életművében

7. Publikációs jegyzék

Mítoszrombolás – A szuperhős-kultusz újraértelmezése napjaink szuperhősfilmjeiben
Tanulmány. Virage filmes folyóirat, 2010/01. 14-17. o. (Szakmai lektor: Kisantal Tamás)

A szöveg árnyékában – Az olvasó beletükröződése Borges novelláiba

Tanulmány. Horvátország, Književna revija folyóirat.

(Csaba András: *Refleksija čitatelja u Borgesovim novelama*),

Književna revija, god. L, br. 2, Osijek, 2010., str. 23-32.

A pszichoanalízis tekintetében – A pszichoanalitikus tekintet-fogalom és a filmelmélet

Tanulmány. Virage filmes folyóirat, 2011/01. 14-17. o. (Szakmai lektor: Bókay Antal)

Kohlhaas és Coalhouse – Hypertext egy történelmi regényben

Tanulmány. IX. Országos Interdiszciplináris Grastyán konferencia előadásai, PTE Grastyán Endre Szakkollégium, Pécs, 2011. 29-37. o. (Szakmai lektor: Orbán Jolán)

Utazás a bőregér koponyája körül

Képregény-kritika Grant Morrisson és Dave McKean *Arkham elmeógyógyintézet* című graphic noveljéről, Irodalmi Páholy folyóirat, Pécs, VI. évfolyam 2. szám, 2011. szeptember, 22-23. o.

Három labirintus – Az önreflexivitás alakzatai Jorge Luis Borges prózájában

Tanulmány. (Többszörös publikáció a folyóiratok hozzájárulásával.)

1. Opus folyóirat, III. évfolyam 6. szám, 2011. december, 67-74. o.

2. Annona Nova 2011, A Kerényi Károly Szakkollégium Évkönyve, 35-44. o.

„Csak a történet létezik” – Fikció és valóság viszonya E. L. Doctorow Ragtime című regényében

Tanulmány. PRAE folyóirat, 2011/4., 88-97. o.

Valóság helyett valóságok – Szimuláció, önreflexivitás és medialitás az ezredforduló virtuális valóság-filmjeiben

Tanulmány. In: Orbán Jolán: *A szöveg mint inter-mediális esemény*, digitális tankönyv, TÁMOP 412-08/1/B-2009-0003

„A káosz az úr.” – Lars von Trier *Antikrisztus*ának pszichoanalitikus olvasata

Tanulmány. (Többszörös publikáció a folyóiratok hozzájárulásával.)

1. Imágó Online Budapest, *Parallel történetek* szám, 2013/1. 48-60. o.

2. Filológiai Közlöny, *Irodalom, film, pszichoanalízis* szám, 2013/3., LIX. évfolyam, 301-311. o.

3. *Irodalom, test, emlékezet* konferenciakötet, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2014. 76-88. o.

Játékba ágyazott ideológia – A *Molleindustria* politikai játéka

Tanulmány. Médiakutató folyóirat, 2013 őszi, 7-14. o.

Oravecz Nóra, a lélek gyorsbűfeje

Kritika/vitacikk. Könyves Blog, 2013.12.03.,

http://konyves.blog.hu/2013/12/03/oravecz_nora_a_lelek_gyorsbufeje

Az összeesküvés-elméletek poétikája – Intenció és véletlen az irodalmi szövegek és a világ olvasásakor

Tanulmány. *Literatura folyóirat*, XL. évfolyam, 2014/2. szám, 99-108. o.

Mindig más alakban

Kritika Bényei Tamás *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai c.* kötetéről.

Literatura folyóirat, XL. évfolyam, 2014/2. szám, 193-198. o.

Moloch, a gépszörny – A Metropolis (Fritz Lang, 1927) retorikája

Tanulmány. *Műhelylapok – A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata*. PTE BTK KKSZK– Virágmandula Kft., Pécs, 2014. 7-18. o.

Az értelmezői meggyőződések filozófiája

Kritika Bárány Tibor *A művészet hétköznapi c.* kötetéről.

Jelenkor folyóirat, 2014. december, 1355-1360. o.

Bakelit és science fiction

Vilmos Eszter beszélgetése Havasréti József *Úrérzékeny lelkek* című regényéről – Kisantal Tamás, Szolláth Dávid, András Csaba

Jelenkor folyóirat, 2015. április, 439-446. o.

Sowon S. Park: Igaz történeten alapul

Szakfordítás. *Literatura folyóirat*, XLI. évfolyam, 2015/4. szám, 323-330. o.

Entrópia – A Werckmeister harmóniák retorikája

Tanulmány. *Híd folyóirat*, 2016/május, 38-52. o.

Szókratész szteroidokon

Ismeretterjesztő kritika Slavoj Žižek *Zűr a paradicsomban* című kötetéről.

Könyvjelző Magazin, 2016/május, 82-83. o.

<http://www.konyvjelzomagazin.hu/hir/szokratesz-szteroidokon>

Előszó

Annona Nova VIII. – A Kerényi Károly Szakkollégium Évkönyve, Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pécs, 2016. 7-9. o.

Felület-poétikák – Adalékok Tarr Béla filmnyelvi leírásainak narratológiai értelmezéséhez

Tanulmány. *Literatura folyóirat*, XLII. évfolyam, 2016/3. szám, 218-226. o.

Ideológia a vadonban – Naturalizáció és antropomorfizáció a vadállatokat ábrázoló természetfilmekben

Tanulmány. *Híd folyóirat*, 2017/január-február, 113-129. o.

Slavoj Žižek: Avatar – A bennszülöttek visszatérése

Szakfordítás. A szem társadalmi, irodalmi és kritikai platform, 2017.10.31.

<http://aszem.info/2017/10/avatar-bennszulottek-visszaterese/>